

كلية الآداب

دائرة اللغة العربية

برنامج ماجستير اللغة العربية وآدابها

البنية الإيقاعية في شعر خليل مطران: دراسة وصفية تحليلية

The rhythmic structure in the poetry of Khaleel Mutran: A descriptive analytical study

إعداد الطالبة: سناء يونس جابر

تاريخ المناقشة: 21/8/ 2017م

أعضاء لجنة النقاش:

د. محمود العطشان (رئيسًا) ....

د. عبد الكريم أبو خشان (عضوًا) ....

د. موسى خوري (عضوًا) ....

قدّمت هذه الرّسالة استكمالًا لدرجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها / جامعة بيرزيت

الإهداء

إلى من أوقَدا فِيّ السّنا والشّغف مُذ ربّياني صَغيرا، إلى والدَيَّ الحَبيبين.

إلى إخوَتي، رُفقاء الحياة وأبطال ذكرياتي: إلى "فادي" أستاذي في الحياة، وإلى "ياسر" الحاضرِ حُبًّا منْ رحمِ الغياب، وإلى من يرسم على وجوهنا البسمة دومًا أخي "عمار"، وإلى "خليل" أخًا وصَديقًا، وإلى "فِداء" أمًّا ثانية، وإلى "براءَة" أمَلًا ووُدًّا، وإلى "صفاء" تَوأمَة الرّوح. وإلى الخالةِ الجميلة "أم خلود – إنعام داغر/ سكرتيرة دائرة اللغة العربية وآدابها"، ذات القلب الطيّب، الذي غمرني بلطفٍ وسَنَدٍ ودَعمٍ طيلةَ سنوات دراستي ... إليهم –أصحابَ الفَضل عليّ– أهدي هذا العمل المتواضع.

شكر وعرفان

قال تعالى: "وَمَنْ يَشْكُرْ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ" { لقمان: 12 }، الحمدُ لله أن منّ عليّ من فضله حتّى أتِمّ هذا البحث. كما أتقدّم بجزيل الشكر والامتنان إلى الدكتور المشرف محمود العطشان؛ لما قدّمه لي من نصحٍ وإرشاد ووقت في سبيل إنجازه، والشكر الجزيل لأعضاء لجنة النقاش: د. عبد الكريم أبو خشان و د. موسى خوري لتفضّلهما بقراءته والتعليق عليه، والشكرُ لأساتذتي في دائرة اللغة العربية، ولكل من علّمني حرفًا ووهبَ لي من نفسه وقتًا ليبلّغَ العلم، وأخصّ بالذكر الأستاذ الشاعر محمود مرعي لإبدائه بعضَ الملاحظات حول البحث، واللهَ أسأل التوفيق والسداد.

فهرست المحتويات

الملخص

يُعدّ الإيقاع بمفهومه الواسع بنية أساسية في العمل الشعري، وقد بدَت تجلّياتُها مختلفة من زمنٍ إلى آخر تِبعًا لتغيّر المقاييس النقدية التي تُحدد مفهوم الشعر؛ فبَعْدَ أن كانَ الإيقاعُ مفهومًا مقتَصِرًا على العروض ممثلًا بالأوزان والقوافي كما في حُكمِ النقد القديم، فقد توسّعَ من بعد ذلك شاملًا الحركة الداخلية للبيت الشعريّ الناشئة من الزحافات والعلل، والتصريع والتدوير، والجرس الموسيقي للأصوات اللغوية في النص، وبعض الظواهر البلاغيّة ممثّلة بالجناس والسجع والتكرار وكذلك التضاد والمقابلة، وهو ما تسعى هذه الدراسة إلى تبيانه في أشعار خليل مطران.

تعتمد الدراسة المنهجَ الوصفي التحليلي في تَبيّن البنية الإيقاعية عندَ خليل مطران، متناولة في فصلها النظري الأول مفهومَ الإيقاع والعروض وعلاقتهما بالدلالة، ومُقسّمة الإيقاع من بعده إلى قسمين: أمّا الأوّل فمختصّ بالإيقاع الخارجي وهو العروض، وقد أفردَ له فصلٌ يدرس الأوزان والقوافي والروي التي استعملها مطران اعتمادًا على منهجٍ إحصائيّ يوضّح مدى الائتلاف والاختلاف بينَها وبينَ ما شاعَ استعماله عن العرب من قبله، ومن ثم الدلالة المنشودة من كل ذلك.

وأمّا القسم الآخر فيتناول الإيقاع الداخلي، وقد تناولته الباحثة في فصلٍ منفصل، وقسم إلى مباحث أربعة، متناولًا التفعيلة " فاعلُ " في شعر خليل مطران، والتصريع والتدوير والتكرار، معَ ملاحظةِ عدم إغفال بعضِ الأساليب اللغويّة المنشئةِ إيقاعًا في ذاتها أو التي تزيد من إيقاعية النصّ إلى جانب تلكَ الظواهر، مثل: التنغيم والملامح التمييزية للأصوات اللغوية والاشتقاق اللغوي والتقابل الصوري، أثناء التحليل.

إضافةً إلى الفصلين المتناولينِ قسميَّ الإيقاع في شعر خليل مطران، فقد أضافَت الباحثة فصلًا آخر يتناول الإيقاع في شعره القصصي على وجهِ الخصوص؛ لاعتباره نوعًا جديدًا بُحكمِ تناوله جنسًا أدبيًّا ذا أصلٍ نثري؛ ما يعني تغيّرًا لافتًا على بعضِ ملامحه الإيقاعيّة خارجية كانت أو داخليّة.

وبناءً على ما تناولته الفصول، فقد تبيّنَ أنّ الشاعر خليل مطران بدا مجدّدًا في بضعة مواضع على الصعيدين الخارجيّ والداخليّ للإيقاع؛ وذلك بابتعاثه أوزانًا عُدّت في حُكمِ العرب مهمّشة،

واختراقه لنسَق القصيدة العربية المعهودة في بعضِ أشعاره، وبتنويعه في القوافي لإقحامه الشعرَ أغراضًا ما كانت تعرفها العرب كما اليوم، مُضحّيًا بالوزن والقافيةِ بعضَ حين مستعيضًا عنهما بالصور والبيان وحساسيته تجاه الوجود، ما يعني تدفّق الشعور عندَه شِعرًا موقّعًا داخليًّا لا خارجيًّا، كما في شعره المنثور.

ورغمَ وجود هذه الملامح الإيقاعية المفترقةِ عن الإلف العربي للشعر، إلّا أنّ الشاعر لم يقطَع صلته بالموروث القديم، بل نظمَ كثيرًا من أشعاره على نمطِ القدماء وأساليبهم، منطلقًا في ثورته من محطات التجديد في تاريخ الشعر العربي في عصور مختلفة.

Abstract

Rhythm in its broad definition is considered as a basic structure in literary work. Its manifestations differ from time to time based on the critical variations which define the concept of poetry. For a long time, rhythm was restricted to metrics governed by certain criteria that were set by old Arab poets. It, however, expanded to include the internal movement of the verse that is created through deviations, defects, rotation, music, and some rhetorical phenomena as anaphylaxis, assonance, repetition, opposites, synonyms.

This study uses the descriptive analytical approach in showing the rhythmic structure in Muttran's poetry. The study consists of four parts. The first part is about the concepts of rhythm and meter and their relation to indication.

Rhythm is divided into two parts; the first part "external rhythm", known as metric. A section is devoted to this concept; this section looks into poetic meters, rhymes, and the rhyming sounds that Muttran used depending on a statistical approach that clarifies the similarities and differences between him and what was once used by old Arabs poets, and then the implication desired from all that.

The second part talks about the internal rhythm to which the researcher has appointed a separate section; it is divided into four subjects, relating to the internal movement, rotation, rhyme, and repetition. It highlights some self-created rhythmic linguistic methods, which increases the rhythm of the text in addition to phenomena like, toning, Distinguishing features of linguistic voices, linguistic derivation, and visual encounters.

Based on the analysis, it appears that Khalil Mattran is a modernist on both the external and internal levels of rhythm. He emphasizes the measures that were marginalized by conventional poets. He breaks the traditional layout of the Arabic poem in some of his poems and makes a variety of rhymes to give poetic purposes that were not known to older Arab poets. He replaces measures and rhymes by imagery and rhetoric

that reflect his sensitivity to existence; a reflection of his flow of feelings that come out as strong internal poetry.

Despite the presence of these new rhythmic features that differ from the norm of older Arab poetry, the poet did not break his connection with the ancient heritage. Rather, he wrote many of his poems following the patterns and methods of the older generations. He based his innovations on the modernization stages in the history of Arabic poetry in different eras.

المقدمة

يُعدُّ الإيقاعُ منَ الركائز الرئيسة التي يتّكئُ عليها العمل الشّعري، خارجيًّا كانَ متمثّلًا بالوزنِ والقافية أو داخليًّا متمثّلًا بالتجانس والتنغيم والتكرار الصوتي وغيرها، إذ يسعى الشاعر إلى خلقِ تناغمٍ بينهما – الداخلي والخارجي – يستوعبُ ما يبثّه من أفكارٍ ومشاعرَ مختلفة تختلجُ نفسه؛ حتّى تغدوَ أشعاره مناخًا نفسيًّا متقلّبًا تِبعًا لحالته الشّعوريّة.

ولأنّ القصيدةَ تُعدُّ وسيطًا تواصليًّا ما بينَ الشاعر والمتلقّي، فإنّ الشاعر لا شكّ يعنيه استمالة جمهوره إلى ما يكتبه متلمّسًا حساسيتهم تجاهه ناقلًا شعوره إليهم، ولافتًا نظرهم إلى القضايا التي يتناولها في نصه؛ لذا كانَ لتوظيفِ الإيقاعِ دورٌ في تعزيزِ هذا الأمر، لشدّة وقعه على النفسِ المتلقية.

وقد اقتصرت هذه الدراسة على تناول الإيقاع في شعرِ خليل مطران؛ كونَه مُقلّدًا ومُجدّدًا في آن معًا، ولكونِ عدمِ وجودِ دراسة مستقلّة تناولت إيقاع الشعر عندَه حسبَ اطّلاعِ الباحثة، باستثناء إشارات متفرّقة لهذا الموضوع في دراساتٍ متنوّعة.

وتكمُنُ مشكلة الدراسة في الجدل القائم حولَ وجودِ رابطٍ ما بينَ موضوع القصيدةِ وإيقاعها، وكيفية توظيف مطرانَ الإيقاعَ خِدمةً للمعاني والدلالات التي يستدعيها في أبياته، وتعقّبِ إمكانيةِ توظيفِ الوزنِ الواحد لدلالاتٍ متنوعة، ومدى الائتلاف والاختلاف ما بينها، وكذا بينَها– الدلالات– وبين الإيقاع الداخلي للقصيدة. وتسعى هذه الدّراسة إلى الإجابة عن هذه الأسئلة:

- ما الفرق بينَ الوزنِ والإيقاع؟ وما علاقتهما بالدلالة؟ وهل ثمّ علاقة بينَهما وموضوعَ القصيدةِ عندَ مطران؟

- هلِ اقْتَضى ناموسُ التطوّر تغييراتٍ إيقاعيّة – خارجية وداخلية – على ما عُدَّ من حُكمِ المقدّس عند شعراء العرب القدامى في ديوان خليل مطران؟ وإنْ كان، فكيْفَ تَوخّى توظيفها بما لا يأنفه الإلف العربي (عمود الشعر العربي)؟

- هل خَصّ مطران شعرَه القصصي بإيقاعٍ بعينه؟ وهلْ بمكنةِ جنسٍ أدبي نثري أن يتماهى بالزي الشعري الذي ألبسه إياه مطران؟

تعتمد هذه الدراسة المنهجَ الوصفي التّحليلي، متوقّفةً على نماذجَ مُمَثِّلة من أشعارِ مطران، مستبينةً الظواهرَ الإيقاعيةَ فيها ومدى مواءمتها لمواضيعها المختلفة ولنفسية الشاعر، مسترشدةً بعضَ الأحيانِ بالمنهجِ الإحصائي؛ حصرًا لبعضِ الظواهر الإيقاعيّة الباديةِ في شعره؛ لاستنتاج الدلالات المتوارية فيه.

ولا شكّ أنّ كثيرًا من الدراسات تناولت موضوعَ الإيقاع كونَه قوام الشعر العربي، كما أنّ دراساتٍ كثيرةِ بحثت في شعرِ مطران وحلّلته، مُتعقّبة ظواهرَ التّجديد عنده؛ كونه أحد رواد التجديد في الشعر المعاصر، على صعيد اللغة والصورة وكذا الموسيقى، مُتّبعةً مناهجَ وطرائقَ مختلفة في تناولها، مُسلّطةً الضوءَ على ملامح شعره من زوايا مختلفة. وقَد تنوّعت هذه الدراسات بينَ كتب، وأطروحات لنيل درجة الدكتوراة أو الماجستير، وأبحاث محكّمة.

أمّا الكتب التي عمدت إليها الباحثة في التحليل الإيقاعي فكثيرة، منها: كتاب "معراج الشاعر: مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض" للمؤلفة رحاب الخطيب، وقد عرضت فيه فصلًا لدراسة البنية العروضية المتبعة في أشعاره على نهجٍ أسلوبي مستقصٍ الدلالة المنبعثة من التعاضدات الموسيقية الداخلية والخارجية في نَماذج ممثّلة من ديوانه وتعالقها مع بعض القضايا اللغوية. وهناك كتاب "الإيقاع في الشعر العربي الحديث: خليل حاوي أنموذجًا" للمؤلف المغربي خميس الورتاني، وقد اسْتقصى فيه مراحل تطوّر الإيقاع منذُ الحياةِ البدائية للإنسان وحتى شعر التفعيلة في العصر الحديث، ومن ثم عمد إلى استكناه الهيكلة الإيقاعية التي تتكئ عليها دواوين الشاعر، متلمّسًا المواطن التجديديّة التي تعمّدها خدمة للموضوعات التي تناولها والدلالات المنشودة منها، بالإضافة إلى كتابي "موسيقى الشعر" و "دلالة الألفاظ" للمؤلف إبراهيم أنيس، وغيرهم.

وأما الأطروحات التي أفادت منها الباحثة هيكلةً وتحليلًا فمتعددة، منها: أطروحة دكتوراة للباحث عبد نور عمران بعنوان "البنية الإيقاعية في شعر الجواهري"، وقد تَبيّنَ فيها أثر البيئة العراقية على إيقاع شعر الجواهري، مستقصيًا التشكلات البنائية للبحور التي نظم عليها، وراصِدًا سمات الرويّ والقافية عنده، ومعرّجًا على بعضِ الأخطاء العروضية التي وقع فيها الشاعر، وتبيان أسباب ذلك. وهناك أطروحة ماجستير بعنوان "الإيقاع في شعر أحمد شوقي: دراسة أسلوبية" لحسام أيوب، عرض فيها بعض مجالات التطبيق الأسلوبي في المستويات اللغوية الأربعة،

متعقبًا من بعدُ البنيات الإيقاعية الداخلية والخارجية في الشوقيات، أمّا "خليل مطران وشعره القصصي" لنازك المازري، فهي أطروحة ماجستير أحصت فيها الباحثة القصص الشعرية التي نظمها مطران، مُبينة بناءَها الدرامي ومضامينها وخصائصها، مشيرة إلى بعض الإشارات الإيقاعية فيها.

إضافةً إلى الكتب والأطروحات تلك، فقد اعتمدت الباحثة بعض الدراسات المحكمة التي تناولت قضية الإيقاع، مثل: "البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش" لعاطف أبو حمادة، و "مكونات البنية الإيقاعية في القصيدة العربية القديمة" لعبد الفتاح لكرد، وغيرها.

تأتلف هذه الدراسة من أربعة فصول مسبوقة بتمهيد ومقدمة، ويعقبها –الفصول– خاتمة، تناول الفصل الأول (الإيقاعَ والعروض وعلاقتهما بالدلالة) وقد قُسّمَ إلى مبحثين، أمّا الأوّل فبعنوان (ما بين الإيقاع والعروض) وقد تناول العلاقة بينهما والملامح التي ينماز بها الأول عن الآخر، وأما المبحث الآخر فعُنونَ بـ (الإيقاع والدلالة) ويتقصى العلاقة الجدلية بينهما، متناولًا آراء النقاد حولها – قدماء ومحدثين–.

وأمّا الفصل الثاني فجاء بعنوان (الإيقاع الخارجي في شعر خليل مطران) معتمدًا الدراسة الإحصائية، مكونًا من ثلاثة مباحث: أمّا الأوّل فبعنوان (تجلّيات الأوزان في ديوان خليل مطران)، وقدْ تبيّن فيه عدد البحور التي نظم عليها وعلاقتها بما هو شائع في الموروث الشعري عندَ القدماء، ومواطن الخروج عن إيقاع الشعر العربي ودلالات ذلك، في حين اختصّ المبحث الثاني –وعنوانه (تجليات القافية ودلالاتها في ديوان خليل مطران)– بتبيان أقسام القافية وأسبابِ تخيّر مطران النّظمَ على قسم منها أكبر منَ الآخر، وعلاقة ذلك بالموروث الشعري، أمّا المبحث الأخير منه فكان بعنوان (الروي في أشعار مطران ودلالاته) مستبينًا أسباب إيثار مطران رويًّا معيّنًا دونَ غيره في القصائد.

واستكمالًا للإيقاع بصورته الكلية فقد استقل الفصل الثالث بعنوان (الإيقاع الداخلي في أشعار مطران) مكوّنًا من مباحثَ أربعة موجزة، كان الأول بعنوان ("فاعِلُ" زحاف مبتعث في الخبب) مسلطًا الضوء على التفعيلة المهمشة "فاعلُ" التي عُدّت أساسَ شعر التفعيلة الحديث وكيفية تجليها عند مطران، في حين كان المبحث الثاني والثالث بعنواني (التصريع) و (التدوير) على

التوالي، وكيفية تحقيقهما الإيقاعَ الداخلي عندَ مطران والدلالة التي يرومها من توظيفه لهما، أمّا المبحث الأخير من هذا الفصل فوُسمَ بـ (التكرار)، وتناول صور تجلياته في أشعار مطران وأسباب توظيفه له في مواضع دونَ غيرها.

ولأنّ مطران كتب نسبةً لافتة من الشعر القصصي في ديوانه باعتباره موضوعًا جديدًا، فقد خُصص الفصل الأخير لدراسته تحت عنوان (ملامح إيقاعيّة في شعر مطران القصصي)، وقد أُوجز بثلاثة مباحث، استقلّ كلّ مبحث بملمح إيقاعي خارجيًّا كان أو داخليًّا، أما الأول فـ (الأوزان والقوافي في القصص الشعرية عند مطران)، وقد أحصيت فيه القصص الشعرية التي نظمها مطران والأبحر التي جاءت عليها والدلالات المستفادة من ذلك، إضافة إلى تسليط الضّوء على هيكلة بعض القصائد التي انتحت شكلًا مغايرًا عمّا هو مألوف ودلالة هذا الأمر، ودراسة تجلّيات القافية في القصص الشعرية وعلاقتها بمضمون القصة.

وأما الملمح الآخر فبعنوان (التضمين) ورُصِد فيه بعض المواضع التي تكثر فيها هذه الظاهرة وتبيان علاقة ذلك بالدلالة ومدى موافقتها مع الأحكام الشعرية القديمة، في حين وُسم الملمح الأخير بـ (التكرار صفة لازمة في شعر مطران القصصي)، إذ سُلط فيه الضوء على كيفية تحقيق هذه الظاهرة مستوًى من الإيقاعية في هذا النوع من الشعر المعتمد على القصة ذات القوام النثري.

وقد تَلا هذا الفصل خاتمةٌ فيها أهم النتائج التي استخلصتها الدراسة متلوّة بقائمة المصادر والمراجع التي اعتمدتها.

تمهيد:

منَ الصّعب مُطالعة الحركة الأدبيّة أواخرَ القرن التّاسع عشر والإلمامُ بأطرافها دونَ التعريج على أهمّ روّادها الذينَ نهضوا بها من ضعفٍ ألمّ بها، وفي مقدّمةِ أولئك الشاعر خليل مطران (1872م– 1949 م)، شاعر الأقطار العربيّة.

يذكر شوقي ضيف في كتابه "الأدب العربي المعاصر في مصر" أثر عائلة خليل مطران في تكوين شخصيّته الشعرية؛ إذ نشأ في بعلبك وارثًا عن أمه الشّعرَ –التي ورثته بدروها عن أمّها–، مستشعرًا لها حبًّا وحنانًا عميقين حتى آخر حياته، كما ورث عن أبيه المُحبِّ للشعر الثورةَ على الظلم وبغضه ومَن يمارسه[1]؛ فكان لهذه المعاني صدى واضح في أشعاره من بعدُ.

ولشدَّةِ تأثّر الصّغير بالميول الشعرية عندَ والديه فقد حفظَ كثيرًا من أشعار الأدب العربي القديمة، فأخذ يلحنها بشكلٍ دوري مأخوذًا بها، حتّى إنّه –كما يذكر أخوه ألبير مطران– كان وهو في عامه الثامن "يستيقظُ من نومهِ ليلًا، وهو ينشد بصوتٍ عالٍ أبياتًا من شعر ابن الفارض أو أبي تمام أو البحتري، وكانت أخته المسكينة التي تنام في نفس الحجرة تُعاني كثيرًا مما يفعله، وأخيرًا شكته إلى أبيه الذي زجره ... والطفل يقول: إنَّ هذا يحدث لي دونَ إرادتي"[2].

ونتيجةً للذكاء الذي أبداه الشاعر في صغره، يذكر شوقي ضيف اهتمام والده بتعليمه فأرسله إلى زحلة مُتمًّا دروسه فيها، لينتقِلَ من بعْدِها إلى المدرسة البطريركية في بيروت ناهلًا علومَ اللغة العربية فيها على يد الأسرةِ اليازجيّة ممثّلةً بِ "إبراهيم اليازجي" و "خليل اليازجي"، إضافة إلى حذقه اللغة الفرنسية فيها[3].

والأمر نفسه يذكره الأستاذ أحمد درويش بتتبّعه الظّروف التي ألمّت بالشّاعر مطلعَ حياتهِ والبيئة التي احتضنته، مشيرًا إلى ذائقة أدبيّة مبكّرة أذكت قريحَتَها خطوطُ التقاء الثقافات المختلفة التي نشأت عليها يقول: "وعندما أتم مطران مرحلته الدراسية الأولى في سن السابعةَ عشرةَ، واصل في

---

[1] ضيف، شوقي، **الأدب العربي المعاصر في مصر**، ط 10، دار المعارف، القاهرة، د / ت، ص 121.
[2] درويش، أحمد، **خليل مطران: المسيرة والإبداع**، ترجمة: رشا صالح، مراجعة: محمود البجالي، ط 1، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطيْن للإبداع الشّعري، الكويت، 2010 م، ص 29.
[3] ضيف، شوقي، **الأدب العربي المعاصر في مصر**، ص 121.

الكلية البطريركية دراسةَ الإنجليزية والتركيّة في الوقت الذي كانَ يساعد في تدريس العربية والفرنسيّة"[1].

إن استمرار تلقّف مطرانَ العربية على يدِ الأسرة اليازجية بعد التحاقه بالكلية البطريركية، كما يرى منير عشقوني، وانكفاءه على مظانّ الأدب يستقيه من منبعه الأصيل، كان له الأثر البالغ في صقل موهبته الأدبيّة وسلامة سليقته العربيّة أدبًا ونَحوًا، وإثارة روح التجديد عنده والنظر في تحرر الشعر العربيّ من ربقة القديم؛ لِما تشرّبه من الأدب الفرنسيّ متأثّرًا بالحركة الرومانسيّة فيه[2]. ويؤكد الكاتب سعيد منصور اتضاح ذلك بعدَ أن مكثَ الشاعر في فرنسا عامين (1890 – 1892 م) عاكفًا على قراءة آثار كبار الشعراء والأدباء الفرنسيين، وفي طليعتهم "هيجو" و "موسيه" ليغادرَ فرنسا بعدَ ذلك مستقرًّا في مصر؛ إذ لم تسمح له التضاربات السياسية في بلده – بعلبك– الرّجوعَ إليها[3].

ويبدو أنّ هذه الأمور مجتمعة هي التي جعلته يتلمّس مفاصل التباين ما بين الأدب الغربي والعربيّ، حتّى استقرّ ذلك في ذهنه؛ فهضْمُه الشعرَ العربي وحفظُه كثيرًا منه وإتقانُه العربيةَ في ظل أسرةٍ شاعرة ثائرة، جعله يفكر في تهيئة منهجٍ يسيرُ عليه أجَلَ ضمّ الجديد – الذي نهله من الأدب الأوروبي– إلى القديم الذي استقرّ في ذهنه، وإن بدا هيكلُ قصائده تقليديًّا كما يظهر للوهلة الأولى.

ولينفّذَ مطرانُ مشروعه التّجديدي، فقد بدا صريحًا في مقدّمةِ ديوانه يَدعو إلى ذلك قائلًا: "فرأيتُ في الشّعرِ المألوفِ جمودًا، وبَدا لي تطريز الأقلام على الصّحُفِ البيضاء، كتَطريسِ الأقدامِ في تيهِ الصّحراء، فأنكَرتُ طريقتَه، لجهلي حقيقته، وقضيتُ سائرَ أيّام الصّبا وأوائلَ ليالي الشّباب، وأنا لا ألوي عليه ..."[4]، فكأنّما يُحيلُ إلى تحرّرِ الشّعر من الجمودِ الذي كانَ عهده تلكَ الفترة.

ويبدو أكثرَ وضوحًا في انتهاجه التجديدَ مُستدرِكًا: "عدتُ إليه وقد نضج الفكر، واستقلّت لي طريقة في كيفَ ينبغي أن يكونَ الشّعر، فشرعتُ أنظمهُ لترضيةِ نفسي حيث أتخلّى ... موافقًا

---

[1] درويش، أحمد، **خليل مطران: المسيرة والإبداع**، ترجمة: رشا صالح، مراجعة: محمود البجالي، ط 1، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطيْن للإبداع الشّعري، الكويت، 2010 م، ص 41.

[2] عشقوني، منير، **خليل مطران: شاعر القطرين**، ط1، دار المشرق، بيروت، 1991 م، ص 19 / انظر أيضًا: ضيف، شوقي، **الأدب العربى المعاصر فى مصر**، ص 121.

[3] منصور، سعيد حسين، **التّجديد في شعر خليل مطران**، ط1، الهيئة المصرية العامّة للتأليف والنّشر، الإسكندريّة، 1970 م، ص 7 / انظر أيضًا: ضيف، شوقي، **الأدب العربى المعاصر فى مصر**، ص 122.

[4] مطران، خليل، **ديوان الخليل**،ط3، دار الكتاب العربي، بيروت، 1967 م، ص 8.

زماني فيما يقتضيه منَ الجرأةِ على الألفاظ والتّراكيب، لا أخشى استِخدامَها أحيانًا على غيرِ المألوف منَ الاستعارات والمَطروق منَ الأساليب، ذلكَ مع الاحتفاظ جَهدي بأصول اللغة وعدَمِ التّفريط في شيءٍ مِنها إلّا ما فاتَني علمُه"[1].

ويبدو ممّا سبقَ إيمانُ الشّاعر باختصاص كلّ عصرٍ بما يلائمه من لغة وأساليب تعبيرية تتوافق والظّروفَ التي آلَ إليها، ولا يعني بذاكَ العزوفَ عمّا أصّله التقليديّونَ قبلًا بقدرِ ما يعني توظيفه وفقَ ما يهضم متطلّبات العصر الآني، فيكونُ امتدادًا مُوفّقًا لِعصرٍ قديم وُظّفَ الشعرُ فيه مُلائمًا لاحتياجاته. ورغمَ دعوته تلك إلّا أن اللافت في الأمر أنّ مطرانَ في مقدّمته التي ابتدأ فيها ديوانَه، لم يستطع تجاوزَ أساليب العرب القديمة وتراكيبهم اللغوية، فجاءت معظمها سَجعيّة إيقاعيّة، منتهجًا بلاغتهم، حتّى في المساواة بينَ جمله، واستعماله مفرداتِ معجمهم.

وعلى صعيدٍ آخر، فإن عمله في حقل التّرجمة "كان مدخلا رئيسا إلى معرفة المورد الأساسي لثقافته الواسعة التي أعطت ثمارها تأليفًا وتجديدا ترجماتٍ متنوّعةً ومتعددة كانت النافذة المشرعة على الآداب لا سيما الأدب الفرنسي، فاستقى منها أنواعًا جديدة وموضوعات عديدة نلمسُ آثاراها في نتاجه عمومًا وفي شعره القصصي والوجداني خصوصًا"[2]. وكانَ وردَ هذا النّوع من الشعر – القصصي الوجداني– في الأدب العربي على شكل محاولاتٍ محدودة ضيّقة عاجزة عن بلوغ ما صارت إليه بعدَ النّهضة[3].

وإضافة إلى اهتمامه بالشعر القصصي، يشير منير عشقوني إلى اهتمام خليل مطران كذلك بالشعر المسرحي والنهوض به، مشجّعًا الأدباء على كتابته، وتحويله إلى عملٍ يتكيّف والبيئةَ العربية المنتشر فيها؛ ولذلك كانَ صاحبَ فضلٍ في تعريف العرب فنًّا جديدًا كهذا، ولعله كانَ الدّافع وراءَ خوض شوقي هذا المضمار[4]. ثُمّ يورد شوقي ضيف في كتابه "الأدب العربي المعاصر في مصر" كيف اتّخذ الشاعر عزيز أباظة من شوقي إمامًا له في تمثّل الشعر

---

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ص 8..

[2] عشقوني، منير، **خليل مطران: شاعر القطرين**، ص 29.

[3] المصدر السابق، ص 55.

[4] المصدر السابق، ص 31 – ص 32.

المسرحي، متّبعًا خُطاه جاريًا على آثاره[1]، فكأنّما كانَ شوقي امتدادًا لما دعا إليه مطران بخصوص هذا النوع من الشعر، ليكونَ بدوره امتدادًا للشاعر عزيز أباظة من بعده.

ويَعزو شوقي ضيف عُزوفَ العرب عن مثل هذه الأنواع الشّعرية –القصصية والمسرحية– إلى تقيّدهم بحدود الوزن والقافية، وتمسّكهم بوحدة البيت وغرقهم في الفرديّة، فكانت دعوةُ مطرانَ إليها ثورةً فكريّة مستمدًّا مادّته فيها من وقائع التّاريخ ممزوجًا بخياله الخلّاق، وكون القصّة تعتمد على كثير من الواقعيّة والسرد التّقريري، فهي أقربُ إلى النّثر منَ الشّعر؛ فكانَ حريًّا بالشّاعر إذ ذاكَ أن يوظّف جُلّ قدرته لإضفاء الروح الشاعرية عليها –القصة–، ومنحها بعدًا وجدانيًّا تأمّليًّا[2].

وبتتبع منير عشقوني أشعار خليل مطران، فإنه يرى أنّ من نتائج اطّلاع الشاعر على أدب الغرب اعتناءه بوحدة القصيدة اعتناءً كبيرًا، لذلك دعا إلى ضرورة أن تكونَ أبياتها متماسكة متراصة في وحدة عضويّة متآلفة تصبّ في موضوع واحد وتتسلسل لبلوغ الغاية الأساسية منها[3]، وهو بذلك يستند إلى اعتراف الشاعر نفسه في مقدّمة ديوانه، إذ يقول: "هذا الشّعرُ ليسَ ناظمُه بعبدِه ... ولا ينظُرُ قائله إلى جمال البيت المفرد، ولو أنكر جاره وشاتمَ أخاه ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام. بل يُنظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها"[4].

فالشاعر ينظر إلى القصيدةِ نظرةً شمولية، ويُعيبُ ضمنيًّا على شعراء العصر السير على خطى القدماء في استعباد ما سلكوه من هيكلة لأشعارهم؛ ذاكَ أنّه وإن بدا موافقًا لزمانهم، فهو بلا شكّ لا يتوافق وروحِ العصر الآن، كما أنّ الحكمَ يكونُ على جمال النّص الكلّي لا على بعضِ أجزائه –أبياته– وإن بدَت أبلغَ ما فيه.

وليس الأمرُ مقتصرًا عنده على وحدةِ النّص، بل يتجاوزه إلى التحرر من قيود الوزن والقافية التي شرعها الأقدمونَ قبله، يقول واصفًا شعره: "ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده"[5]. وَلا يَبدو قولُه ذاكَ من ضَعفٍ في قدرته على نظم مثل ما سلكَتهُ العرب مقيّدةً بالوزن

[1] شوقي، ضيف، **الأدب العربي المعاصر في مصر**، ص 82.
[2] عشقوني، منير، **خليل مطران: شاعر القطرين**، ص 55.
[3] المصدر السابق، ص 90.
[4] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ص 9.
[5] المصدر السابق نفسه.

والقافية، بل منْ حاجةِ الشعر كسرَ رتابةِ ما كانَ اعتادَ عليه من قيود، وإمكانِ استيعابه طاقاتٍ ومواضيعَ لم يكن عهدها الأقدمون؛ إذ ما كانت قد استجدّت في عصرهم بعد.

وبرهانُ ذلك –حسبما يرى منير عشقوني– يتأتّى من نظمِ الشاعر قصيدته الشهيرة "نيرون" وهي "ملحمة الأدب العربي" كما في عُرف النقّاد؛ وقد أظهر فيها الشاعر قدراته في البلاغة والفصاحة، وبلغ فيها درجات من الخيال المبدع الخلّاق، وهي من أطول قصائد الأدب العربي، إذ بلغ عدد أبياتها (327بيتًا)، وهي ذات موضوع واحد، وإذ تقيّدت بوحدتي الوزن والقافية فقد بدا في بعض كلماتها شيءٌ من الغرابة، فكانت ذات ثورة لغويّة وموضوعيّة في آن[1].

فأنْ ينظمَ الشاعر (327 بيتًا) على نفَسٍ عروضيّ واحِد، يعني ثقته بأنّه ما دعا إلى هجرِ الأوزان والقوافي المعهودة، إلّا بعدَ أن هضمها وأتى بمثلها، فكانَ أجدى بهِ أن يأتيَ بالجديد المناسبِ لعصره، وإنْ دعاهُ ذلك إلى الخروج عمّا هوَ مألوف لا سيّما في موسيقى الشّعر، وهوَ جلّ ما تدور حوله هذه الدراسة وتسعى إلى تبيان مدى موافقة قصائد الشاعر لدعوته في مقدمة ديوانه أو افتراقه عنها كما ستوضّح الفصول اللاحقة.

---

[1] عشقوني، منير، **خليل مطران: شاعر القطرين**، ص 62.

الإيقاع والعروض وعلاقتهما بالدلالة.

1.1 ما بينَ الإيقاعِ والعروض.

1.2 الإيقاع والدلالة.

1. الإيقاع والعروض وعلاقتهما بالدلالة:

يُعدّ الإيقاع ركيزةً رئيسة في العملِ الشعري، وهو سمة ينماز بها عن النّثر، فَلا يكونُ شِعرًا ما لَمْ يكن مُوقّعًا. ولا تقتصرُ وظيفتُه على جذب الأسماعِ فقط، بل يتجاوزها حاملًا طيَّه معانيَ تتواءَمُ والمُناخَ النّفسي الذي شحنَ الشاعر به قصيدتَه.

وعَودًا إلى الإيقاع في معناه المحسوس، فإنّه –كما يذكر الناقد خميس الورتاني– مفهومٌ واسعٌ فضفاض، يتجاوز الشّعرَ ممتزجًا بالتخصصات المتنوعة الأخرى؛ فَهوَ حاضرٌ في الطبّ ممثّلًا بإيقاع القلب والدورةِ الدّموية مثلًا، وكذا في الطّبيعَةِ وظواهرها؛ فحركةُ الكواكب منتظمة هو الإيقاع عينه، كما أنّ للريح والرعدِ وزقزقة العصافير إيقاعاتٍ معقّدة وإن لم نلحظ كُنه نسيجها وكذا زمنيّتها[1]، وعلى ذلك فالكونُ بُنيَ مُوقّعًا.

ويبدو أنَّ "الإيقاع ضرورة إناسيّة لها تعلّق بعميق علل الحركة في الإنسان، لا سبيل له إلى تجاوزها؛ نظرًا لأهمية مقولة الزمن في وعيه ولا وعيه، وللعلاقة الحميمة المعقودة بين الإيقاع والزمن، ذلك أننا نسيطر على الزمن بتوقيعنا حياتنا بكل أنواع الوسائل التي أغلبها غير واع"[2].

أمّا إبراهيم أنيس فيذكر أن إيقاع الشعر يتجسد بجرسِ ألفاظه وانسجامها مع توالي المقاطع وتردد بعضها بعدَ قدرٍ مُعيّن[3]، وعليه يُستنتَجُ من قوله وقول من سبقه أنّ ثَمّ رابطًا ما بينَه –إيقاع الشعر– وبينَ إيقاع الطبيعَةِ من حول الإنسان، كائنًا في الزّمن وتكرار الحركة.

والإيقاع حاضرٌ في كتبِ النّقدِ العربي قديمِها وحَديثها، والآراءُ حولَ ماهيّته متباينة ليست واحدةً ما بينَ النقّاد. وكانَ وردَ–في بعض كتب النقد– مفهومُ التماهي ما بين العروض والإيقاع، وبقيَ سائدًا ذا الترادفُ زمانًا طويلًا، إلى أنْ شهِد الإيقاع من بعدِ ذاكَ زحزحةً معَ تطوّر دراسات موسيقى الشّعر أواسطَ هذا القرن وحتّى الآن[4]. فَما جَوهَرُ الإيقاع ؟ وما العَروض؟ وما صلتهما ببعضهما؟ وما علاقتهما بالدلالة؟.

1.1 ما بينَ الإيقاع والعَروض:

[1] الورتاني، خميس، **الإيقاع في الشّعر العربي الحديث: خليل حاوي نموذجًا**، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2005 م، ص23.

[2] المصدر السابق نفسه.

[3] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشّعر**، ط 3، مكتبة الأنجلو المصرية،مصر، 1965 م، ص 8 – 9.

[4] الورتاني، خميس، **الإيقاع في الشعر العربي الحديث: خليل حاوي نموذجًا**، ص 11.

بالعودَةِ إلى مسألةِ أوّلية مفهوم الإيقاع يُلحَظُ أنّه مَفهومٌ فطري، يَحصل في الذهن بَداهةً، مؤثّرًا في الذات البشرية، إذ به تفهم الأشياء وَفقَ ما يشعرها به وتحللها، ورغمَ إدراكها أثره، إلّا أنّه يستعصي على التفهّم والإفهام من حيث جوهره وماهيته، أي من حيث هو هو[1].

ولأجلِ مقاربة مفهوم الإيقاع في دراسةٍ تَروم أن تكونَ علمية، فإنه يُفترض فيها أن تحتكم إلى معيارٍ ونمطٍ تقيس عليه. وبناء على ذلك، يرى الورتاني أن ضبط الإيقاع يتأتى من اصطناع مقاييس ووحدات تُحدَّد فيها طبيعة المفهوم وَفقًا لمدى مواءمته أو مخالفته لها، إلّا أنّ طبيعة المَفهوم واختلافه ما بين النقاد يحدّ من هذه المقاييس، ويمنع وجودَها أحيانًا؛ فالسواد الأعظم منهم يماهي ما بينهُ والعروض، وبعضهم يعدّه طارئًا عليه، وآخرون يرون في الإيقاع جِماع الظواهر الصّوتية الواجب على المبدع الالتزام بها، وفريقٌ آخر يرى الإيقاع في المكتوب متجاوزًا المسموع؛ فكان إلى جانب ذلك الإيقاعُ البصري، وبعضهم يرى في المعاني المتخيَّلة إيقاعًا غيرَ مقتصرٍ على المرئي والمسموع فقط[2].

ولا يعني اختلاف الآراء حول المفهوم –فيما سبق– انعدام جدوى دراساته، بل كُلٌّ ينظر إلى زاويةٍ منه ليست ببعيدةٍ عمّا قيلَ فيه قَبلًا منْ أنّه يُدرَكُ بالتكرار والحركةِ والزّمن أو حتى الانتظام، وليسَ ممّا سبقَ ببعيدٍ عن كلّ أولئك.

ويبدو أنّ أكثر تلك الآراء تقنينًا للإيقاع وَفقًا لوحداتٍ ومعايير تقيسه تتجلّى في العروض. ذاك أنّه –العروض– كما يذكر إبراهيم أنيس متمثّل بانسجام المقاطع وتواليها خاضعةً لنظامٍ مُعيَّن، فتحدثُ نغمًا يثيرُ انتباهًا عجيبًا، يُفضي إلى توَقُّع مقاطع لاحقة تتّسق معَ ما يُسمع لتكوين سلسلة متّصِلَةِ الحلقات لا تخرج إحداها عن مقاييس الأخرى، لتنتهي بدورها بعدد من مقاطعَ صوتيّة تُسمّى القافية[3].

وقديمًا، فقد التفتَ أرسطو إلى الإيقاع في النثرِ دونَ الشّعر؛ ذاكَ أنّه أَلِف الشعر بأوزانه المعهودة عندَ اليونانيين، فكانَ أنِ اعتمدَ المحاكاةَ أداةً للتفريق ما بينَه والنثر، مستقصِيًا الوزنَ في ذلك[4].

---

[1] الورتاني، خميس، **الإيقاع في الشعر العربي الحديث: خليل حاوي نموذجًا**، ص 25.
[2] المصدر السابق، ص 30.
[3] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص 13.
[4] أرسطو (322 ق. م)، **فنّ الشّعر**، ترجمة: إبراهيم حمادة، د / ط، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، د / ت، ص 57 / هلال، محمد غنيمي، **النّقد الأدبي الحديث**، د / ط، دار نهضة مصر، مدينة السادس من أكتوبر، 1997 م، ص 50.

وبتتبّع الملاحظات الإيقاعية في كتابه "فن الشّعر"[*]، فلا يعثر فيه إلا على قوانين وملاحظات تتعلق بالإيقاع الإطاري متمثلةً بالأوزان والبحور، وهوَ إذ ذاكَ العروض[1].

وكذا الأمر في تعريف ابن سينا للشّعر، رغمَ أنّه يقدّم طاقةَ التّخييل أساسًا فيه، إلّا أنّ العَروض بالوزن والقافية سِمة ينماز بها، إذ يسِمه بـ"كلام مخيّل مؤلّف من أقوالٍ موزونة متساوية وعِندَ العربِ مُقفّاة"[2].

فالأقوال الموزونة المتساوية هي إيقاعات إطارية بالضرورة. وليست بحور الخليل ببعيدة عن ذلك؛ كونها قوانين قياسية فيها ينتظم القول، إضافة إلى إيقاع التقفية المنتهية بها تلك الأقوال لا سيما في الشعر العربي.

أمّا ما يجعل الكلام مخيّلًا عنده فأمور تتعلّق بجهة المعنى والأسلوب، وجهة اللفظ والنظم والوزن[3]. وهو ذاتُ ما يثبته ابن رشد في أنّ المحاكاة في الأقاويل الشعرية قوامها النغم والوزن والتشبيه، "فالتذاذ النّفس بالطّبع بالمحاكاة والألحان والأوزان هُو السبب في وجود الصناعات الشّعريّة وبخاصّة عند الفِطَر الفائقة في ذلك"[4].

وكذا يقرن ما بين الإيقاع الشّعري والموسيقى، فيرى أنّ "نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع المُفصّل في النّغم. فإنّ الإيقاع المفصّل هو نقلة منتظمة على النّغم ذات فواصل، ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذات فواصل"[5].

واللافت في كلّ ما مضى أنّ العَروض ممتزجٌ بالإيقاع الشّعري حدّ التّماهي، وكانَ أشارَ ابن فارس من قبل إلى ذلك، فقال: إنّ "أهل العروض مُجمِعون على أنّه لا فَرقَ بينَ صِناعةِ

---

[*] راجع الصفحات الآتية من كتاب " فن الشعر " لأرسطو – مرجع سابق – التي تُجلّي مفهوم الملاحظات الإيقاعية عنده كما ذُكر: ص 56، ص 57، ص 79، ص 80، ص 81، ص 82، ص 89، ص 203، ص 204.

[1] الورتاني، خميس، **الإيقاع في الشعر العربي الحديث: خليل حاوي نموذجًا**، ص 11.

[2] ابن سينا، **فن الشعر من كتاب الشفاء**، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، د / ط، دار الثقافة، بيروت، 1973 م، ص 161.

[3] الورتاني، خميس، **الإيقاع في الشعر العربي الحديث: خليل حاوي نموذجًا**، ص 41.

[4] ابن رشد، أبو الوليد (595 هـ)، **تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ومعه جوامع الشّعر للفارابي**، تحقيق: محمد سليم سالم، د / ط، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1971 م، ص 70.

[5] الفارابي، أبو نصر، محمد بن محمد (339 هـ)، **كتاب الموسيقى الكبير**، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، د / ط، دار الكتاب العربي، القاهرة، د / ت، ص 1085.

العَروضِ وصناعة الإيقاع. إلّا أنَّ صناعةَ الإيقاع تَقسِمُ الزّمانَ بالنّغم، وصناعة العَروض تَقسمُ الزّمانَ بالحروفِ المَسموعة"[1].

وإذ يعتمدُ العَروض وحدات ومقاييسَ في دَرْك إيقاع الشعر، فإنّه –كما يرى الخطيب التبريزي– ميزانٌ له، بهِ يُعرَفُ صحيحه من مكسوره، ومنَ الممكن أنْ سُمّي كذلك، لأنَّ الشعر يُعرضُ عليه، فما وافقه كانَ صحيحًا وما خالفه كانَ فاسدًا[2].

ومعَ تطوّر الدراسات الشعرية، فقد شهدَ مفهوم الإيقاع زحزحةً اقتضت التمييز ما بينَه والعروض، فغدا الأخير نظامًا نظريًّا تتعاقب فيه المقاطع الصوتيّة الطويلة والقصيرة أو المنبورة وغير المنبورة، في حين يكون الإيقاع الإنجاز الفعلي لذاكَ النّظام في الخطاب[3]. ولعلّ ذاكَ الإنجاز الفعلي هو ما قصده كمال أبو ديب في تعريفه الإيقاعَ "الفاعليّة التي تنقل إلى المتلقّي ذي الحساسية المرهفة الشّعورَ بوجود حركة داخلية ذات حيويّة متنامية تمنح التتابع الحركي وحدةً نغميّةً عميقة"[4]. فالحركة الداخلية في البيت الشعري المتتابعة بانتظام، تَنتُجُ مما في تفعيلاته من زحافاتٍ وعلل.

ثُمّ بدا من بعدِ ذلك يتّضح الفرق ما بينَ المفهومين ناميًا أكثر فأكثر، ليتسع الإيقاع شاملا العروض مضافًا إليه التجاوبات الحاصلة في صلب القصيدةِ من ترديد وتكرار وتقطيع[5]. وعليه يغدو للشعر "لونان موسيقيّان، أوّلهما الوزن العَروضي، وثانيهما الإيقاع"[6].

وقد فرق الباحث محمد فتوح أحمد بين مصطلحي الوزن –الذي هو جوهر العروض– والإيقاع، ذاكَ أنّ الأوّل مرتبط بالصوت من حيث هو باء، أو لام، أو ضمّة مثلًا، فيما الآخرُ يرتبط بخصائص الصوت السياقية كما النبر والمدى والتردد، وعليه لا ينحصر الإيقاع في المقاطع

---

[1] ابن فارس، أبو الحسن، أحمد بن فارس (395 هـ)، **الصاحبيّ في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها**، تعليق: أحمد حسن بسج، ط 1، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1997 م، ص 212.

[2] التبريزي، الخطيب، **الكافي في العروض والقوافي**، تحقيق: الحسّاني، حسن عبد الله، ط 3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994 م، ص17.

[3] الورتاني، خميس، **الإيقاع في الشعر العربي الحديث: خليل حاوي نموذجًا**، ص 12.

[4] أبو ديب، كمال، **في البنية الإيقاعيّة للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل، ومقدّمة في علم الإيقاع المقارن**، ط 2، دار العلم للملايين، بيروت، 1981 م، ص 230 .

[5] الورتاني، خميس، **الإيقاع في الشعر العربي الحديث: خليل حاوي نموذجًا**، ص 12.

[6] عبد الحميد، محمد، **في إيقاع شعرنا العربي وبيئته**، ط1، دار الوفاء لنشر الطباعة، الأردن، 2005 م، ص 28.

والحركات والسكنات المتكررة من بيت إلى آخر، بل يتجاوزها إلى وقع الأصوات وما توحيه من معنى بتردد على نحو معيّن[1].

أما علوي الهاشمي، فيرى أنّ الإيقاع ذا الخط العمودي في النص يتقاطع مع خطوط النص الأفقية الأخرى، متمثّلةً بالوزن واللغة والأصوات والأفكار، وإذ يقوم باختراقها، فإنّه يحوّلها من مجرّد تراكمات كميّة فقط إلى ظواهر أسلوبية تبينُ عن نظامٍ حيويٍّ شامل، يضمّ جميع بنى القصيدة ومستوياتها دونَما انعزال بعضها عن بعض، لتحقيق الفاعلية في إنتاج المعنى الكلي فيها، وتأثير الإيقاع هنا ليس ذا اتّجاه واحد، إنّما يتحوّل حالَ تقاطعه مع تلك العناصر من مجرّد ظاهرة صوتيّة، إلى فضاء منَ الفكر والرؤى والصّور[2].

ومن ناحيةٍ أخرى، " فإنَّ اللغة العربية من حيث هي لسان موقّعة بطبعها على مستوى جدول الاستبدال ومرجع ذلك أنّها اشتقاقية أساسًا، ومعنى هذا أنَّ جزءًا من مفرداتها غير هيّن ينقسم إيقاعيًا إلى مجموعة سمتها التماثل الصيغي، إذ نجد مجموعة اسم الفاعل، ومجموعة اسم المفعول، ..."[3]، فحضور هذه الاشتقاقات بقوّة في النّص يزيدُ من إيقاعيّته، كما أنّه بغيابِها يكونُ خافتً.

إضافة إلى الصفة الاشتقاقية للغة، فإن الظاهرة السجعية في النصوص اللغوية يجعلها شاعرية أكثر مما لو لم تكن فيها، وهو ما أشارَ إليه ابن قدامة بقوله: "بنية الشعر، إنما هي التسجيع والتقفية، فكلّما كان الشعر أكثر اشتمالًا عليه، كانَ أدخلَ له في باب الشعر وأخرجَ له عن مذهب النثر"[4].

ويرى الكاتب محمد العلمي أن سنّة التّطوّر تفرِض على الشّعر تغيّرًا تِبعًا للعصور التي يُلقى فيها؛ كونَه نشاطًا لغويًّا اجتماعيًّا، فلا يُعقَلُ أن تكونَ بدايَته في صورةٍ ما هو عليه الآن[5].

أمّا جودت فخر الدين في كتابه " الإيقاع والزمان "، فيورد رأيَ بعض النقّاد في أنّ بدايةَ التحوّل من الوزن إلى الإيقاع كانت تجلّت في قصائد أبي نواس؛ كونَه استعمل البحور والأوزان التي

---

[1] أحمد، محمد فتوح، **الحداثة الشعرية: الأصول والتجلّيات**، د / ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006 م، ص424.
[2] الهاشمي، علوي، **فلسفة الإيقاع في الشعر العربي**، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006 م، ص 23 – 25.
[3] الورتاني، خميس، **الإيقاع في الشعر العربي الحديث: خليل حاوي نموذجًا**، ص 122.
[4] قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، د / ط، دار الكتب العلمية، بيروت، د / ت، ص 90.
[5] العلمي، محمد، **العَروض والقافية: دراسة في التأسيس والإدراك**، ط 1، دار الثقافة، المغرب، 1983 م، ص 30.

أهملها شعراء العرب، مرتئيًا فيها تأسيسًا لإيقاع جديد خارجًا عن إيقاع الشعر العربي الجاهلي، على وجه التّحديد[1]. وكذا الأمر عندَ أبي العتاهية الذي حاول التجديد في العروض من خلال النظم على أوزان لم تعرف من قبل وعلى ما لم تستعمله العرب، مبررًا ذاك بقوله "أنا أكبر من العروض"[2]، وحاولَ الخروج عن القافية الموحدة مع بعض شعراء عصره منوّعًا فيها، مُخلّقًا أنغامًا مختلفة، يقول:

حسبُكَ ممّا تَبْتَغيهِ القوتُ ... ما أكثرَ القوت لِمنْ يَموتُ

الفَقرُ فيما جاوزَ الكفافا ... منِ اتّقى اللهَ رَجا وخافا

إنْ كانَ لا يُغنيكَ ما يكْفيكَ ... فَكُلُّ ما في الأرْضِ لا يُغنيكَ

إنّ القليلَ، بالقليلِ، يَكْثُرُ ... إنّ الصّفاءَ، بالْقَذى، لَيَكْدُرُ[3].

ويذكر إبراهيم أنيس أن هذا النوع من التنويع في القوافي يُدعى "المزدوج"، وهو إيقاع مختلف عن المعهود، وكانَ وجدَ فيه الشعراء العباسيون منفَسًا لما يجول في صدورهم من المعاني والأخيلة دونما تكلف، إذ بمكنة الشاعر المتمرس أن ينظم على مثل ذلك آلافًا من الأبيات دونما أن يصيبه عنت، ودونَ أن يتعثّر بالمعاني[4]. وتشير نازك الملائكة إلى أن تطوّر الشكل الإيقاعي في الشعر كان مزامنًا للآفاق الحضارية الجديدة، كما في الموشّحات الأندلسية، وهي نقلة تطوريّة في الخروج عن سنن الشعر القديم فنوعت الأوزان والقوافي في القصيدة الواحدة[5].

وتَتَبّع نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" مراحل تلك النقلة التطورية في الشعر، مشيرة إلى أن العرب مرت بقرون عجاف تحت نير الحكم العثماني، ضعفت على إثرها الحركة الأدبية وتراجعت، إلى حينِ أن استيقظت مستعيدة مكانتها الحضارية والفكرية، لا سيما بعدَ

[1] فخر الدّين، جودت، **الإيقاع والزّمان**، ط 1، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1995 م، ص 33.
[2] الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (356 هـ)، **الأغاني**، د / ط، تحقيق: إبراهيم السعافين، إحسان عباس، بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط 3، 2008، ج 4، ص 13.
[3] أبو العتاهية، إسماعيل بن القاسم (210 هـ)، **ديوان أبي العتاهية**، د / ط، تحقيق: كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1986 م، ص 493.
[4] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص 280 – 281.
[5] نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ط 3، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة، 1967 م، مقدّمة الكتاب، ص 11.

اطّلاعها على أدب الغرب، فكانت أولى الظواهر التجديدية من هذا القبيل عند شعراء المهجر، أمثال: إيليا أبو ماضي، جبران خليل جبران، فوزي المعلوف[1].

ثم نشأت من بعد ذلك حركة الشعر الحر عام 1947 م، وهي تعد قفزة متقدّمة ومرحلة تطورية لعروض الشعر العربي. وترى نازك الملائكة أنّ ما مهّدَ لميلاد هذا الشعر المبنيّ على أسس خاصّة في العروض متمثل بإرهاصاتِ التجديد في الأسلوب والشكل منذ فجر النّهضة الحديثة، سواء كانت من شعراء المهجر في أمريكا أو ممن هم في جمعية "أبولو"[2]. وتتخذ هذه الجمعية من التفعيلة أساسًا لها في الشعر؛ فحركة الشعر الحر هذه تدعو "إلى الحرية في اختيار الأوزان العروضية لا التحرر منها أو التحريف فيها اعتقادًا منها بأنَّ الوزن ظاهرة موسيقية لا يتخلّى عنها الشعر إلا ويستحيل نثرًا"[3].

وتعقيبًا على جملةِ نازك الأخيرة، فإنَّ اعتقادَ الوزنِ ظاهرة موسيقية لازمة للشعر لم يدُم طويلًا، ذاكَ أنَّ وجود الشعر المنثور المضُحّي بالوزنِ والقوافي من بعدُ أبقاه في دائرة الشعر، إلّا أنَّه استعاضَ عنهما –الوزن والقافية– بالصور والخيال والإيقاع الداخلي المرافق للأساليب اللغوية، فلم يعُد الإيقاع تتابعًا وانتظامًا يقتصر على مقاطعَ صوتيّة بل إنه يشمل كذلك تتابعًا في الصور، وتوظيفًا سليمًا للكلمات في سياقاتها المناسبة بحيث تُفاجئ المتلقّي مستميلةً شعوره نحو ما يريد الشاعر.

وفي هذا السياق يقول أ.أ ريتشاردز: إنّ آثار الإيقاع "تنبع من توَقُّعِنا سواء كانَ ما نتوَقّع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث ... فتتابع المقاطع على نحو خاصّ سواء كانت هذه المقاطع أصواتًا أو صورًا للحركات الكلامية يهيّئ الذهن لتقبّل تتابع جديد من هذا النمط دونَ غيره"[4].

هذا يعني بحسب أ.أ ريتشاردز أنّ الشاعر يعمد إلى تهيئة ذهن متلقيه إلى عدد من التتابعات يتولّد منها أثر معيّن يوجهه الشاعر، كما أنّ الانتقال من تتابع إلى آخر يُولّد كذلك معنًى نتيجته تغيّر مجرى التوقّع عندَ المتلقّي. وخلاصَة القول يتأتى من أنّ المعنى الذي يدركه المتلقّي من النص قد يصدر من التتابعات اللغوية وغير اللغوية التي يوظفها الشاعر ضمن إطار إيقاعي،

---

[1] نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص 11.

[2] المصدر السابق، ص 14.

[3] المصدر السابق نفسه.

[4] أ.أ ريشتاردز، **مبادئ النقد الأدبي**، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، ط 1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005م، ص 185.

وقد ينشأ أيضًا عن مخالفة هذا الترتيب الإيقاعي وتغيير النمط إلى آخر منشئًا دلالة ما، ولعل هذا يعني في جوهره انتقالًا من إيقاع إلى إيقاع آخر!.

حتى إنّ النثر الغنائي المنتظم كما يقول ريتشاردز يُحيلنا إلى توقعات غامضة أثناء استمرارية قراءته، فقد نشعر – حتى وصولنا اللفظة الأخيرة في القطعة – أن كثيرًا منَ الألفاظ والتراكيب كانَ لها إمكانية الحلول مكانَ ما هوَ وارد فعلًا في النص، يقول: إن هذه التراكيب "من شأنها إشباع توقّعنا، طالما كانَ توقّعنا هذا مصدره مجرد العادة أو روتين التأثير الحسي. فليسَ ما نتوقّعه في الواقع هو هذا الصوت أو ذاك، ولا هو هذا النوع من الصوت أو ذاك، بل هوَ واحد من عدّة آلاف من أنواع الصوت"[1].

كما أنَّ هذا الصوتَ أو اللفظ لا ينتجُ تأثيرًا بمعزلٍ عن السياق الذي يرد فيه، "فلا توجد كلمة قبيحة أو جميلة في ذاتها أو من طبيعتها أن تبعث على اللذة أو عدمها، ولكن لكلّ كلمة مجال من التأثيرات الممكنة يختلف طبقًا للظروف التي توجد فيها"[2].

أمّا النّقلةُ الكُبرى في مفهوم الإيقاع كما يوردِ خميس الورتاني، فتتجلّى في تبنّي الشّعراءِ إمكانَ تحقُّقه في الجانبِ المرئي في الشعر كما الجانبِ السّمعيّ، وذاكَ بَيّنٌ في بنية الشّعر الحديث؛ كونَ توزيعه الفضائي مغايرًا لما تراكمَ في ذاكرتنا من مفهومٍ للشعر، فكانَ لِزامًا ضمُّ هذا الجانبِ إلى أحدِ أركانِ الشّعرِ الرئيسة، أي إلى الإيقاع أو إلى التّخييل*، فكانَ إلحاقه بالأوّل أنسبَ من إلحاقه بالأخير منهما[3].

وأمّا سبب كون الشعر الحديث ذا إيقاعٍ مغاير عن المألوف؛ فعائد إلى طبيعة البيئة التي كان فيها، فالشعر في العصور القديمة "كان ينظم ليلقى في جمع، ومن هنا غلب عليه نوع من الخطابية يستلزم لونًا من التنغيم السحري الذي يخلق وحدة نغمية تجعل من الأيسر على الجمع المشترك في التلقّي أن يتذوق العمل الشعري تذوقًا جماعيًا يتفق مع طبيعة إنشائه ووظيفة

---

[1] المصدر السابق، ص 187.

[2] المصدر السابق نفسه.

* هذا يعني اعتماد الإيقاع والخيال بنى أساسية في الشعر، ولمّا لم يعد الإيقاع مقتصرًا على الأوزان والقوافي وصارَ من الممكن تحليله بصريًّا، فقد ضُمَّ الشكل الكتابي للشعر تحتَ بند الإيقاع باعتباره ظاهرة من ظواهره وليس تحت بند الخيال.

[3] الورتاني، خميس، **الإيقاع في الشعر العربي الحديث: خليل حاوي نموذجًا**، ص12.

الإنشاء ... فالبحر المتكرر والقافية الملتزمة قوالب من الواقع يلتزمون بها جميعًا، الشاعر والمتلقون"[1].

أما الشعر الحر كما يقول – شكري عياد– فيتواءم مع متطلبّات العصر وروحه؛ إذ يدفع الشاعر إلى إثبات فرديته، رافضًا قوالبَ الشعر القديم، وباحثًا عن خصائص جديدة ينماز بها عن السلف، فينفر من النموذج الموروث؛ فصفة النفور تلك سمة من سمات عصره الباحث عن الحرية بعيدًا عن كل قيد يعيق مجاله الفكري والروحي[2]؛ فكانَ أنْ لجأ إلى صنع نغمٍ خاصّ قادرٍ على أن يألف التراث الشعري الأوروبي الذي كانَ غريبًا عن ثقافتنا لفترة طويلة[3].

أمّا "والتر. أونج" فيَرى أنَّ الشعرَ القديم بإيقاعه المألوف كانَ ضرورةً لازمة للثقافة الشفهية التي يعدُّ جزءًا منها، تلك الثقافة التي ليس بمكنتها تقييد الشعر في حروفٍ مكتوبة ولا تمتلك أدنى معرفةٍ عن ذلك، فكانَ حضور الكلمات عندها حضورًا سمعيًّا لا بصريًّا، إذ تستحيلُ –الكلمات– أصواتًا بالمكنةِ استعادتها مرة أخرى أو تذكرها دونَ أن يكونَ للعينين دورٌ في البحث عنها[4].

ولمّا كانَ الصوت سريع الزوال، و "لا يوجد إلا عندما يكون في طريقه إلى انعدام الوجود"[5] على حدّ تعبير والتر.أونج، فليسَ ثمّ طريقة لإيقافه والإمساك به سمعيا، فحركةُ الصوت بعدَ فترة زمنية تصيرُ صمتًا، وهذا بخلاف الإبصار الذي يسجّل الحركة ويسجّل السكونَ إلى جانبها كذلك[6].

إنّ معظم النصوصِ حاليًّا تُوثّق في هيئةٍ مكتوبة حتّى يسهل تذكّرها والحصول عليها فيما بعد، بما في ذلك النصوص الشعرية، أمّا في الثقافة الشفهية فَعليك "لكي تحلّ مشكلة الاحتفاظ بالتفكير المعبّر عنه لفظيًّا واستعادته على نحو فعّال، أن تقوم بعملية التفكير نفسها داخل أنماط حافزة للتذكّر، صيغت بصورة قابلة للتكرار الشفهي وينبغي أن يأتي تفكيرك إلى الوجود إمّا في أنماط ثقيلة الإيقاع، متوازنة، أو في جمل متكررة أو متعارضة؛ أو في كلمات متجانسة الحروف

---

[1] عياد، شكري، **موسيقى الشعر العربي**، ط 2، دار المعرفة، القاهرة، 1928 م، ص 22.
[2] المصدر السابق، ص 21 – 22.
[3] المصدر السابق، ص 23.
[4] أونج، والتر، **الشفاهية والكتابية**، ترجمة: حسن البنّا عز الدين، د/ ط، عالم المعرفة، الكويت، 1994 م، ص 73.
[5] المصدر السابق، ص 74.
[6] المصدر السابق نفسه.

الأولى أو مسجوعة، أو في عبارات وصفية أو أخرى قائمة على الصيغة، أو في وحدات موضوعية ثابتة"[1].

ويوضّح والتر. أونج أنّ وجود مثل هذه الصيغ الإيقاعيّة لا تأتي مصادفة في الثقافة الشفاهية، بل إنّها موجوة دائمًا وتشّكل المادّة الفكريّة نفسها، تلكَ المادّة التي يستحيل وجودها إذا ما تخلّت عن هذه الصيغ المُكوّنةِ منها[2].

من حديثِه السابق، يتّضح لدى والتر. أونج أنَّه ليسَ بالمكنةِ إغفال البنية الإيقاعية لا سيّما الخارجية – العروض والقوافي –في الشعر القديم، ودورها الفاعل اللازم في إنتاج العمل الشعري، وليسَ من العدلِ تجاهل وجود مثل هذه البنى في الشعر القديم والتعسّف في إصدار الأحكام النقديّة عليه لإسرافه في توظيفها، فلا يمكن إسقاط مقاييس النقد للشعر البصري على الشعر السمعي، ولمّا كانَ الشّعر القديم ثقافة يتّكئُ عليها الشعراء من بعد، فلا شكَّ أنّهم تأثروا بوجود مثل هذه الصّيغ الإيقاعية فيه وإن لم يدركوا ذلك.

ويذكر والتر. أونج بعضًا من الملامح الشفهية المتّكئ عليها الفكر العربي قديمًا، مثل: "عطف الجمل دونَ تداخلها"[3]، و " الأسلوب التجميعي في مقابل التحليلي"[4] و "التوازن"[5] وغيرها من الديناميات التي بدت ضرورة ملحّة في الحضارات الشفاهية[*].

ويبدو –كما يقول محمد الماكري– أنّ العلاقةَ ما بينَ اللغة الإيقاعيّة من قبل اختراع الكتابة كانت تُقرَنُ بموسيقى بدائيّة من نوعٍ ما، ذاكَ أنّها ولدت والشّعرَ البدائي في وقتٍ واحد، ولرُبّما كانَ الإيقاع الجسدي البدائي المتجسّد بالقفزات والإيحاءات والكلمات المنطوقة والصرخات التي تصدرها العصي والحجارة الأبَ المشترك للشعر والرّقص والموسيقى[6].

---

[1] أونج، والتر، **الشفاهية والكتابية** ، ص 77.
[2] المصدر السابق، ص 78.
[3] المصدر السابق، ص 80.
[4] المصدر السابق، ص 81.
[5] المصدر السابق، ص 91.
[*] هناك فصل كامل بعنوان "بعض الديناميات النفسية للشفاهية" في كتاب " الشفاهية والكتابية" يتناول فيه والترج. أونج هذه الملامح النفسية بإسهاب أكثر، يمكن مراجعة ص 73 – 129 من الكتاب للتعرف عليها.
[6] الماكري، محمد، **الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991 م، ص 185.

وقد استمرّت هذه العلاقة الوثيقة ما بينَ الفنّين – الموسيقى والشّعر – "حتى بدايةِ القرن الثاني عشر إذ سيشرع كلّ فن في الانفصال عن الآخر، وستتبلور القطيعة نهائيًا في القرن الخامس عشر"[1].

وأما أسباب ذاكَ الانفصال فيُحيله – الورتاني – إلى التطوّر التقني الذي شهدته الموسيقى؛ إذ أصبحت تحتكم إلى آلآلات لم تكن من قبل، فاستُحدثت أصوات ما كانت منجزة، إضافةً إلى تقطيعاتٍ جديدة وتوزيعات مختلفة للأزمان، وفي جهة مقابلة فقد شهد الشعر باعتباره فنًّا كلاميًّا نقلةً تاريخيّةً باختراعِ الطّباعة، فاضطرّ إلى إيجاد منحى جمالي يعوّض ما أحدثته الآلات في الموسيقا، فكانَ خلقُ الصور والمجازات والاستعارات مَنفذًا جديدًا لتحقيقِ إيقاعاتٍ جديدة في النصّ الشّعري، بنسبةٍ أعلى من ذي قبل[2].

وخلاصةُ القول، أنه باتَ بيّنًا من كل ما سبق أنّ الإيقاعَ أرحبُ مجالًا منَ العَروض، وأنّ الأخيرَ فَرعٌ عنه؛ ذاكَ أنّهُ يمثّل جزءًا منه متمثّلًا بالأوزان الإطاريّة التي تتّكئُ عليها أبياتُ الشّعر، إضافةً إلى الرويّ والقافية، إلّا أنّ الإيقاع يتجاوزُ ذلك إلى التموّجات الصوتية الداخلية الناتجةِ منَ الزحافات والعلل، وتتبّع المقاطع الصوتية: قصيرها وطويلها، وبعضِ سماتها، ورَصدِ ظواهر التّكرار والاشتقاقات اللغويّة الكائنةِ في النّصّ، وتتابع الصور البيانية، ممتدًّا آخذًا بالاعتبارِ المساحات الكتابيّةَ في الشّعر الحديث؛ كونَها تشكّل إيقاعًا بصريًّا يُفضي إلى معانٍ تتسق ومتطلّبات النصّ. والإيقاعُ في حقيقته ليسَ واحدًا، إنّما في جوهرِه بِنى إيقاعيّة تتراصّ ما بينَها لخلْقِ كُلٍّ واحد، إذ كلما تعاضدت ما بينَها واتّفقت نطقَ النصّ بمدلولاته وأفصحَ بما لم يكُن لِيُحصّلَ إذا ما ضنّ كلُّ إيقاعٍ بما عنده.

1.2 <u>الإيقاعُ والدّلالة:</u>

بَعدَ التّعرّف على الإيقاع واستكناه جوهرِه وتتبّعِ تطوّره وعلاقته بالعروض، ففي هذا الفصل توضيح كيفيّة تجلّيهِ فيه فيما يَخْدِمُ المعاني التي يؤديها النصّ: فهل للإيقاعِ في ذاتهِ معنًى؟ وهل للأوزان الشّعريّة التي تشكّل جزءًا كبيرًا منه معانٍ تتلبّسُها قُدّت على مَقاسِها، أم أنّ المَعاني تنشأ قبلًا ثُمَ يأتي الإيقاعُ تِباعًا؟.

---

[1] الورتاني، خميس، **<u>الإيقاع في الشعر العربي الحديث: خليل حاوي نموذجًا</u>**، ص 34.
[2] المصدر السابق، ص 35.

الحقيقةُ أنّ النقّادَ قدماءَ ومُحدثين انقسموا في هذه المسألةِ فِرقًا، ولم يبتّوا فيها قَوْلًا، كما أنَّ الجدلَ حولَ الإيقاع والدلالة ذو صلةٍ بقضيّة المَعنى واللفظ التي شَغلت الساحةَ النقديّةَ قديمًا وما زالت، ولمّا كانَ لكُلٍّ –اللفظ والمعنى– أنصارُه، فكَذا كانَ للإيقاع والدّلالة أنصارهما، وكذا كانَ مَن يقفُ بينَهُما وَسَطًا.

فها هو حازم القرطاجنّي –كما يذكر جودت فخر الدين– قد أعطى الأوزانَ شرعيّةَ الوجود السابق للقصيدة، متمتّعةً بخصائصَ مستقلّة عن الشاعر أو نصّه الذي يكتبه، وهيَ بوجودها ذاك شبيهة بوجود اللغة الكائنة في غنًى عمّن يستعملها أداةً للتواصل[1].

وبفصلِ القرطاجنّي البنية الإيقاعية عن البنية الدلالية واللغوية في القصيدة، فإنّه يجعل للأوزان قِيمًا مسبقة بناءً على الأغراض والمواقف الانفعالية التي يجسّدها الشّاعر؛ أي أنّه جعل من الأوزان قوالبَ جاهزة ما يصلحُ في بعضها لأغراضٍ لا يصلحُ لأوزانٍ أخرى، وهو بذلك يُفاضلُ فيما بينها تِبعًا لتلك المعاني[2]. يقول: " لا يخلو عَروضُ الشّعر من أنْ يكونَ طويلًا أو قصيرًا أو مُتوسِّطًا، فأمّا الطّويل فكثيرًا ما يفضُل مقداره عنِ المَعاني فيحتاجُ إلى الحشو، وأمّا القَصيرُ فكثيرًا ما يضيقُ عنِ المَعاني ويقصُرُ عنها، فيحتاج إلى الاختِصار والحذف، وأمّا المتوسِّطُ فكثيرًا ما تقَعُ فيهِ عبارات المعاني مساوية لمقاديرِ الأوزان"[3].

ويرى –القرطاجنّي– أنّ الأعاريضَ الرصينة ملائمةٌ لمقاصدِ الجِدّ والفَخر كما عَروض الطّويل والبسيط، وأمّا عروض المديد والرّمل ففيها من الرقّةِ والحنان ما يجعلها ملائمة لغرضيّ الشّجن والاكتئاب، وأمّا المقاصدُ التي تحتاج جزالةَ النّظم فتنتظمُ في سِلكِ الأعاريضِ التي يكون شأن الكلام فيها جزلًا كما عروض الطّويل والكامل[4].

وإذ تبدو مُقاربات القرطاجنّي منطقيّة باديءَ الأمر، إلّا أنّ قَصْرَه جزالةَ المقصد على أعاريضِ الطويل والكامل يبدو مجحفًا –ربما– أو غيرَ واضحٍ؛ ذاكَ أنّ الكَلامَ الجزل لا يكونُ في أعاريضَ دونَ أخرى، إنّما قدْ يُعبَّر عن مقاصدِ الرقّة أو الشجن بجزالة في غيرِ أعاريض الطويل والكامل.

---

[1] فخر الدّين، جودت، **شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتّى القرن الثامن هجري**، ط1، منشورات دار الآداب، بيروت، 1984 م، ص 143 – 144 .

[2] المصدر السابق، ص 29.

[3] القرطاجنّي، حازم (684 هـ)، **منهاج البُلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط 3، دار الكتاب العربي، تونس، 2008 م، ص 182.

[4] المصدر السابق، ص 183.

وقد تنبّهَ "إبراهيم أنيس" إلى هذه المسألة في كتابه "موسيقى الشعر" موَضِّحًا أنّ استعراض القصائد القديمة ومواضيعها لا يَكادُ يُشعِر بتخيّر الشاعر وزنًا دونَ غيره في غرضٍ معيّن؛ فلا علاقةَ تجمعُ ما بينَ الوزنِ والموضوع، فكان الشعراء يمدحونَ ويتغزّلونَ ويتفاخرون في كلّ البحور الشائعة عندهم، ويكفي لذلك ملاحظةُ أنّ المعلّقاتِ التي قيلت كلّها في موضوعٍ واحدٍ تقريبًا نُظمت منَ الطّويل والبسيط والخفيف والكامل والوافر، حتّى إنّ ما سمّاهُ صاحب المُفضّلياتِ بالمراثي جاءَ على ما جاءت عليه المعلّقات من بحور[1].

وتَعقيبًا على أنَّ المعلّقات نُظمت على أكثر من بحر رغمَ تقارب موضوعاتها فيما بينَها، فيبدو أنّ الوزنَ ليسَ ذا اعتبارٍ رئيس وحيد في انتقاء الموضوع؛ ذاكَ أنّ المعلّقة المتعددة الموضوعات داخليًّا تتوزّع على البحرِ ذاته، فإن نُظمت المعلقة على الطّويل مثلًا، فمقدّمتها الغزليّة إذ ذاكَ ستكونُ على الطّويل، ووصف الراحلة والرحلة سيكونُ على البحر ذاته، وكذا المدح إذا ما أنشِدَ غرضًا رئيسًا فيها، بالإضافَةِ إلى خاتمتها المشبعةِ بالحكمة كذلك؛ ما يعني مُكنةَ البحر الطويل التعبير عن أغراضٍ متعددة قيلَ من قبلُ إنها لا تناسبه، وكَذا الأمرُ في بقيّة البحور.

ولعلَّ منشأَ اعتقاد علاقةٍ ما بينَ الوزن والغرض عندَ النقّاد العرب – كما يرى جابر عصفور – مرتدٌّ إلى تأثّرهم بالفلسفةِ اليونانيّة؛ كونَهم – اليونانيين – خصّوا كلّ غرضٍ بوزنٍ في أشعارهم[2]؛ فقد ذكر أرسطو ذلك في كتابه "فنّ الشّعر" فقال: "والتّجربة تدلُّنا على أنّ الوزنَ البطولي هوَ أنسب الأوزان للملاحم، ولو أنّ امرأً استخدمَ في المحاكاة القصصية وزنًا آخر أو عدّة أوزان لبدَت نافرة لأنّ الوزن البطولي هو الأرزن والأوسع ... أمّا الوزن الأيامبي والوزن الرباعي الجاري (التروكي) فمليئان بالحركة: فأحدهما أنسب للرقص، والآخر أنسب للفعل"[3].

ويقول ابن سينا: "اليونان كانت لهم أغراضٌ محددة يقولونَ فيها الشّعر، وكانوا يخصّونَ كُلَّ غرضٍ بوزن على حدة، وكانوا يُسمّونَ كلَّ وزنٍ باسم على حدة"[4]، أمّا ابن رشد فقد عقّبَ على

[1] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص 177.
[2] عصفور، جابر، **مفهوم الشعر: دراسات في التراث النقدي**، ط 5، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995 م، ص 327.
[3] أرسطو، **فن الشعر**، ص 203.
[4] ابن سينا (427 هـ)، **فن الشعر من كتاب الشفاء.** ص 156.

قول أرسطو السابق بقوله: "وأمثلةُ هذه ممّا يعسر وجودها في أشعار العرب، أو تكون غير موجودة فيها، إذ أعاريضهم قليلة القدرة"[1].

ومن وجهة نظر الباحث عبد نور عمران، فإنّ نظرة القرطاجنّي الشّعرية القائمة على المنطق وسطوة العقل الفلسفي قدْ حمَلته على قولبة الشعر العربي وتجميده دونَ اعتبارٍ لغنائيّة هذا الشعر وخصائصه المستمدة من البيئة التي نشأ فيها، وأنّه شعرٌ قد استُعمل البحر الواحد منه في أغراضٍ متعددة، وتعويلُ ذاكَ كائنٌ في الزحافات والعلل والموسيقا الداخلية النابعة من الجملة أو الكلمة أو الحرف في القصيدة؛ ما يسهم في حلّ الحال الانفعاليّة والشعورية عند الشاعر[2].

أما ابنُ طباطبا العلوي (322هـ) فيرى أنّ المَعنى سابقٌ للوزن في صناعةِ الشّعر؛ ذاكَ أنّ الشاعر عندَ بنائه قصيدةً ما، يمخّض المَعنى المَرومَ في ذهنه نَثرًا أوّلًا، مُعدًّا له من بعدُ لفظًا يُطابقه، وقوافيَ توافقه، ووزنًا يُسلسُ عليهِ قولَهُ[3].

ويتّفقُ أبو هلال العسكريّ (395هـ) معَ هذا الرأي موردًا قولَه: "وإذا أردتَ أنْ تعملَ شعرًا، فأحضر المَعاني التي تريدُ نظمها في فكرِك، وأخطِرها على قلبك، واطلبْ لها وَزنًا يتأتّى فيهِ إيرادها، وقافيةً تحتَمِلُها"[4]، معَ ملاحظةِ أنَّ اشتراك الشعراء في الموضوع لا يعني بالضرورةِ اشتراكَهم في العاطفة حسبما يرى إبراهيم أنيس؛ فالحال النفسية التي كانت ترثي الخنساءُ بها أخاها لا شكَّ مغايرة عن حالِ أصحاب المراثي من القدماء؛ ما يعني أنّ اختلاف الشعور يختلف باختلاف قائل القصيدة ويتأثر بعواملَ أخرى وإنْ وافقَ آخرَ في الموضوع المُتناوَل[5].

وبتتبع ما سبق؛ فإنّ جابر عصفور يرى أنّ الوزنَ لا يمكن أن يفهم مفترِقًا عن التجربة الشعوريّة، إضافةً إلى أنّ لغةَ الشّعر ليست عناصرَ صوتيّة مجرّدة، بل عناصر لغويّة لا ينفصِلُ الصّوت فيها عن المعنى في أي حالٍ منَ الأحوال؛ ما يعني أنّ بنية الدلالة التي تشكّل الشّعر أو يشكّلها الشّعر تفرض على الوزن نفسه نظامًا محددًا، وهوَ إذ ذاكَ يؤلّف الكلمات في علاقات صوتيّة لا

---

[1] ابن رشد، **تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ومعه جوامع الشّعر للفارابي**، ص 192.

[2] عمران، عبد نور داود، **البنية الإيقاعية في شعر الجواهري (رسالة دكتوراة)**، جامعة الكوفة، 2008 م، ص 26.

[3] ابن طباطبا، **محمد أحمد العلوي (322 هـ) عيار الشّعر**، ت: عبّاس عبد الساتر، ط 2، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005 م، ص11.

[4] أبو هلال، الحسن بن عبد الله العسكري (395 هـ)، **كتاب الصّناعتين: الكتابة والشعر**، تحقيق: علي البجاوي، محمد إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1952 م، ص 139.

[5] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص 177.

تنفصل عن العلاقات النحويّة والدلالية؛ ما يشير إلى أنّ الشعر هنا يستمدّ إيقاعه من مادّة الصياغة ذاتها – اللغة – التي لا ينفصل فيها مبنى عن معنى[1].

وبناء على الرأي السابق، فإنه لا خصائصَ للوزن تسبقه، إنّما يكتسبها داخلَ القصيدة تبعًا للعلاقات التي تُشكّلها؛ ما يُمكِنُ القول إن النظام الإيقاعي للقصيدة يتمايز عن الوزن؛ "فالوزن المجرد لكل بحر محض تصور ذهني شبيه بمفهوم الجوهر عند الفلاسفة، لا نواجهه في القصيدة، بل نواجه عرضًا أو أكثر من أعراضه فحسب ... إنه شيء غير موجود بالفعل، وإن كانَ موجودًا بالقوة في أذهان من يتمسكون بفكرة النموذج الثابت للوزن، قد نقول إن هذه القصيدة أو تلك من بحر الطويل أو من بحر البسيط أو غيرهما، لكننا نضطر إلى افتراض مجموعة من الزحافات والعلل كي نجبر القصائد على أن تحشر في قالب البحر"[2].

أمّا الباحث محمد صالح الضالع في كتابه "الأسلوبية الصوتية" فيطرح فكرة ذات صلة بما طرحه جابر عصفور، فيقول: "إن الوزن العروضي وبحورَه أشياء مجرّدة موجودة في ذهن الشاعر، أو في موهبة المتذوق"[3]، مستندًا في ذلك إلى نتائج أبحاث تجاربه على بعض الأبيات من الشعر الهولندي وتحليلها صوتيًا، فلم تكشف له عن حقيقة الإيقاع العروضي، فاختار على إثر ذلك اسم "خرافة العروض "عنوانًا لبحثه[4].

لكنّه –محمد صالح– بهذا العنوان بَدا مجحفًا بحقّ الإيقاع الإطاري للشعر، ذاكَ أنّ العروض يتخلّق بتخلّق اللغة على نسقٍ معيّن، فيدرَكُ في حينها إلى حد لا يمكن إغفاله؛ فهوَ بنية حاضرة بقوّة في النص الشعري، تبدو بأعراضٍ متباينة مجسّدة جوهرًا واحِدًا، وقد يحصل أن يتطابق العرض مع جوهره في بعض الحالات؛ فيستحيل المعنويّ ماديًّا.

وإذ تبدو البنية الإيقاعية للقصيدة مكمّلةً لبنيتها الفكريّة، فإنّها علاوةً على ذلك تتفوّق على غيرها من البنى المكوّنة للقصيدة برأي الباحث عاطف أبو حمادة؛ ذاكَ أنّ ما يقود القصيدة إلى الاكتمال والتشكّل هو الإيقاع عينه[5]، وهو ما أشار إليه محمود درويش أثناء مقابلة له بقوله: "

---

[1] عصفور، جابر، **مفهوم الشعر: دراسات في التراث النقدي**، ص 333 – 334.

[2] المصدر السابق، ص 334.

[3] الضالع، محمد صالح، **الأسلوبية الصوتية**، د / ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002 م، ص 187.

[4] المصدر السابق نفسه.

[5] أبو حمادة، عاطف، **البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش،** مجلة جامعة القدس المفتوحة للدراسات والأبحاث، ع 25، 2011م، ص 60.

الإيقاع هو الذي يقودني إلى الكتابة، وإذا لم يكن هناك من إيقاع، ومهما كانت عندي أفكار أو حدوس أو صور، فهي ما لم تتحول ذبذبات موسيقية لا أستطيع أن أكتب. إنّني أبدأ من اللحظة الموسيقية إذًا"[1].

وبموجبِ الآراء السابقة، فإن الباحثَ في دلالة النّصوص وتحليلها سيقعُ في حَيرةِ التّعامُل معَها. فلا يَدري أيّهما كائنٌ زمنيًّا: هل قراءة النصّ ورصد ظواهره الإيقاعية أم الفهم والتأويل؟ بمَعنى هل تعيين الوقائع الإيقاعيّة في النّص هوَ المتحكّم في كيفية إنجاز القراءة وتشكّل المعنى والانفعال الحاصل منها أم أنّ قراءَة النّصّ وفهمَه الأوّلي يوجّه القارئ كي لا يرصد من الظواهر الإيقاعيّة إلا ما يوافق فهمه؟

والظاهر أنّ هذه القضيّة تبدو شائكة، إذ يرى الورتاني أنه لا يمكن مقاربة نصّ ما دونما فهم الغرض الذي ينتمي إليه والمَقصدِ الذي يسعى إليه مؤلفه من خلاله؛ ما يعني رصد ما يقوّي هذا الفهم الذي دخل به النصّ؛ أي أنّه ليس بالمكنة إدراك الإيقاع في غياب عن المَعنى؛ الأمر الذي جعلَ الإيقاع مُوجّهًا تِبعًا للدلالة الممنوحة للنص، ورغمَ كون الإيقاعِ هنا نتاجَ معنى؛ إلا أنّ ذلكَ لا يُلغي في الآن ذاته أن يكونَ مُنتِجَ مَعنى؛ فبعضُ الظواهر الإيقاعيّة التي تؤخَذُ بالاعتبار قد تُجبر القارئ على إعادةِ قراءة النصّ مرّةً أخرى؛ كونَها لم تكُن – الظواهر – متوافقة والفهمَ الأوّلي له، لتؤول وظيفتها هنا إلى وضع المعاني الرئيسة في أماكنها المناسبة بما يُمكّن القارئ من إدراكها بطريقة يسيرة وأكثر إثارة لانتباهه، بما قد لا يكون في حال غاب الإيقاع[2].

وممّا يشير إلى كون الإيقاعِ مُنتج معنى ظاهِرَتا "التنغيم"* و "النّبر"*، ذاكَ أنّهما تُحيلانِ إلى معانٍ دالّة على أحوال القائل وهيئاته متنوّعةً ما بينَ حيرة أو غضب أو انفعالاتٍ استفهامية أو استنكارية، وكانَ أشار ابن سينا إلى ذلك بقوله: "ومن أحوال النغم: النبرات، وهي هيئات في النغم مدية، غير حرفية، يُبتدأ بها تارة، وتخلل الكلام تارة، وتعقب النهاية تارة، وربما تكثر في الكلام، وربما تقل. ويكون فيها إشارات نحو الأغراض ... وربما أعطيت هذه النبرات بالحدة

---

[1] وازن، عبده، **دفاتر محمود درويش**، لقاء صحفي، جريدة الحياة، 10 / 8/ 2008 م، منشور على الإنترنت.

[2] الورتاني، خميس، **الإيقاع في الشعر العربي الحديث: خليل حاوي نموذجًا**، ص 28.

* يقصد بالتنغيم " رفع الصوت وخفضه في أثناء الكلام، للدلالة على المعاني المختلفة للجملة الواحدة " / عبد التواب، رمضان، **المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**، ط 3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1997 م، ص 106.

* يقصد بالنّبر " قوّة التلفّظ النسبية التي تُعطى للصائت في كل مقطع من مقاطع الكلمة، فالمقطع قوي النبر يأخذ طاقة كلامية أكثر من المقطع ضعيف النبر، ويكون الصوت أشد وأعلى وأطول" / الخولي، محمد علي، **مدخل إلى علم اللغة**، د/ ط، دار الفلاح للنشر والتوزيع، الأردن، 1993 م، ص 46.

والثقل هيئات تصير بها دالة على أحوال أخرى من أحوال القائل أنه متحير أو غضبان، أو تصير به مستدرجة للمقول معه بتهديد أو تضرع أو غير ذلك. وربما صارت المعاني مختلفة باختلافها، مثل أن النبرة قد تجعل الخبر استفهامًا، والاستفهام تعجبا، وغير ذلك. وقد تورد للدلالة على الأوزان والمعادلة؛ وعلى أن هذا الشرط، وهذا جزاء ..."[1].

وإذ تدخل هاتان الظاهرتان الصوتيتان ضمن الإيقاع الداخلي، فإنّ أيَّ تَلاعُبٍ في نُطقهما قد يُحيل المعنى من الإيجاب إلى السلب والعكسُ كذلك، ما يَعني أنّ ثَمّ تلاحمًا ما بينَهما والدّلالة الصادرة عنهما، إذ إنّ تغييرًا طَفيفًا عليهما يُعطي فَرقًا كبيرًا في المَعنى، ما يعني أنّهما تستحيلانِ أداتي توجيهٍ له، وهو ما يُعزّز منَ الفكرةِ السابقة في إمكانِ إنتاجِ الإيقاعِ معنىً كما قدْ ينتِجُ المَعنى إيقاعًا.

وحتّى إن لم تتعيّن الظاهرتان جَهرًا، فإنّ ترصّد المعنى أثناء القراءة الصامتة يوجِبُ تمثّل الموسيقى في الأبيات؛ كونَها –الموسيقى– لا تفترق عن الشّعر هَمسًا أو إلقاءً كما يقول محمد غنيمي[2].

وفي زاوية أخرى، فإنَّ الإيقاع الكتابي الذي يتّكئ على بعضِه الشّعرُ المعاصر يحيلُ إلى دلالة معينة بحسبِ ما يُفضيه الشاعر على الورق، إذ تُولى قراءة نصّه عنايةً بصريّة لاستنباط ما يؤديه الإيقاع الكتابي فيه، وهو إيقاعٌ مُستحدث لم يرافق الشعراء القدماء كونَهم أولَوا إنشادَ الشعر مرتبةً سابقة على كتابته.

وتشير الباحثة وسيلة بوسيس إلى هذه القضية، موضحة أنّ الشعرَ خلقَ لنفسِهِ أفضية بصريّة تنزعُ إلى خلخلة البعد الخطّي للغة، في توق منه إلى خلق منافذ وآليات تمكنه من خرق قانون المألوف، متجاوزًا نواميس الجماليات القائمة، مشتَرِكًا مع فن الرسم في تحديد المعنى[3]. فكأنما توزيع النصّ على فضاء الصفحة في هيئة رسمٍ معيّن يُضفي دلالة تتضافر مع الدلالة الكلية النابعة من اللغة نفسها.

[1] ابن سينا،أبو علي الحسين بن عبد الله (428 هـ)، **الشفاء**، تحقيق: أحمد فؤاد الأهواني، د/ ط، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1958 م، ص 198.
[2] هلال، محمد غنيمي، **النّقد الأدبي الحديث**، ص 446.
[3] بوسيس، وسيلة، **في الشعرية البصرية: مفاهيم وتجلّيات (بحث محكم)**، مجلّة العلوم الإنسانية، ع 38، 2012 م، ص 41.

أما محمد صابر فيرى أن إيقاع الصفحةِ متأتٍ من صراعِ الخطّ مع الفَراغ، ولم يجرّبه القدماء كونَهم تقيّدوا بحدود المكان – الوزن – عند كتابتهم النص ذهنيًّا فمارسوها في إطار مقفل، على عكس الشاعر المعاصر الذي يحاول زعزعة البنية المكانية الشعريّة الموروثة التي اطمأنّ إليها المتلقي، فيدفعه نحو الشك والاضطراب ليلفته إلى البحث عن الدلالة الناشئة من ذلك[1].

ولأنّ لتلك التفضية المكانية دلالات يرصّعها الشاعر بحسبِ تأديته لها، فلا بدّ أنّها تُنشئ إيقاعًا عنده مختلفًا عن إيقاعِ تفضيةِ الشاعر الآخر وكلّها تشير بدورها إلى دلالات مختلفة تحيل بالضرورة إلى أحوال شعوريّة مختلفة عندَ كليهما.

ومن النقّاد الذينَ يوحّدونَ ما بين الإيقاع والمعنى دونَ تغليب أوّل على آخر "ت. س. إليوت"، مبينًا عن ذلك بقوله: "وموسيقى الشعر ليست شيئًا مستقلًّا عن معناه، وإلّا أمكنَ أن نجد بين الآثار المنظومة الرائع من الشعر الموسيقي الذي لا معنى له، وأعترف أنّني لم أقع على مثل هذا اللون منَ الشّعر. أمّا ما نجده من الأنماط الشاذة أحيانًا، فما هو في الواقع إلّا اختلاف في الدرجة بين النغم والشعر ومعناه، فثمّة قصائد تُحرّكنا موسيقاها أوّلًا، ويصلنا معناها بطريقة تلقائية، وهناك قصائد أخرى يُثيرنا معناها أوّلًا، وتصلنا موسيقاها بطريقة لا شعوريّة"[2].

باتَ بيّنًا من كلِّ ما سبق ألّا افتراقَ ما بينَ الإيقاعِ والدّلالة، وألّا سابِقَ فيهما على لاحق، فهما السابقان اللاحقان في آن. ثمّ إنّ ما يُحقّق إنجاز قراءة فاعلة للنص الشعري يكمن في تعاضد بناه وتفاعلها، بحيث لا يمكن إغفال واحدٍ فيها عن آخر؛ ذاكَ أنّها كلّها منجزةُ معنى، مع ملاحظة أنّ الإيقاع كائنٌ منها باعتباره بنية مستقلّة، وكذا كائن فيها –البِنى– باعتباره ظاهرة مرافقة لبعضها؛ إذ هُوَ المشكّل لهذه البنى.

ويبدو أنَّ ظاهرة تلوُّنِ الأغراض الشعرية على بحر واحد فيما سبق تناوله تُعزى إلى ظواهرَ إيقاعية حقّقها الإنشادُ فيما مضى بتجسيده الحِدّة والهبوط والتنغيم والنبر على نحو تام، بحيث تُشير إلى حالة شعوريّة معيّنة مُتلبِّسة بالغرض؛ فالإنشاد على نحوٍ ما، يوجّهُ القارئ والمستمع

---

[1] عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربية الحديثة بينَ البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، د / ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 م، ص 51 – 52.

[2] خوري، منح، **الشعر بين نقاد ثلاثة : ت . س . إليوت ، أرشيبالد ماكليش ، أي. أي . ريتشاردز**، ط 1، دار الثقافة، بيروت، 1966م، ص 24.

إلى دلالة معيّنة، وكذا الدلالة النابعة من البنية الفكريّة قد تُوجّههما –القارئ والمستمع– إلى الإنشادِ بإيقاعٍ معيّن، باستحقاقه كلَّ تلك الظواهر.

وأمّا ظاهرة اختصاص بحرٍ بوزن دونَ غيره؛ فقد نبعت من استقراءٍ ورصدٍ لبنية الفكرِ والموضوعِ أوّلًا وإدراكِ وزنِه تاليًا، ثمّ حدّه بالغرض باعتماد نسبة الشيوع والتكرار؛ فصارَ الوزنُ من بعْدُ يُشير إلى الغرض، بعدَ أن كان الغرض من قبلُ يشير إليه؛ وهو ما يعني جدلية التعاقب ما بين الإيقاع والدلالة؛ فما كانَ سابِقًا غَدا تاليًا، وما كانَ تاليًا صارَ سابِقًا.

وليسَ إدراكُ دلالة النصّ وإنجاز قراءة فاعلة له بمقتَصِرٍ على تفكيكِ بناه فقط، إنّما يجب على ساعي الإدراك ذاك أن يكون ملمًّا بالظروف المتعلقة بالنص – اللغوية وغير اللغوية–، وأن يجتهد بتعقب إشاراته ليُنطِقَ النصَّ بكمون ما فيه.

فلا شكَّ أنّ كل عمل شعري يُشير إلى وجود صلةٍ ما بينَ مبدِعِهِ ومتلقّيه، متمثّلةً بنقلِ رسالة من نوعٍ خاص ذات محتوى قيمي معيّن يرسلها المبدع إلى المتلقّي عبرَ وسيط نوعي يُدعى القصيدة؛ "ولكي يتم توصيل القيم التي تنطوي عليها القصيدة، ينبغي أن يسلم كلا الطرفين بأهمية الفعل الذي يجمعهما، والذي دفع الشاعر إلى الإبداع وفرض على المتلقي الاستجابة في عملية التلقي"[1].

وإذ يصدر الشعر عن مؤلفه المبدع؛ فإنه يقصد به التعبير بإيقاعٍ عمّا يجول في نفسه تِبعًا للتجربة التي يمر بها. ومن وجهة نظر الباحثة نبيلة بلعبدي، فإنّ قصيدته تنتظم على نغمة خاصة متوائمة ومشاعره؛ بحيث تستميل آذان السامعين نحوها، وهذا يعني أن على الشاعر انتقاء الإيقاع المناسب ليجسّد كل ذلك، متناسِبًا والموضوع الذي يتحدث عنه؛ آخذًا بالاعتبار أن الإيقاعَ ليس مجرّد زينة مضافة إلى النص الشعري، وإنما ينصهر مع عناصره الأخرى لتكثيف الدلالة مجتمعة[2].

ويرى أحمد الشايب أن القصيدة التي يكتبها الشاعر تنطبعُ بطبعه وذوقه وشخصيته الفنية، فكانت قوّة المتنبّي متجلّيةً في شعره، ورقّة جرير واضحة في النسيب، و كذا كان جمال البحتري

---

[1] عصفور، جابر، **مفهوم الشعر: دراسات في التراث النقدي**، ص 232.

[2] بلعبدي، نبيلة، **البنية الإيقاعية الداخلية في قصيدتي " كيف أعملي وحيلتي " و " وحدة الغزال " لأبي مدين بن سهلة**، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية – مؤسسة كنوز، الجزائر، 2015 م، ع 32، ص 156.

حاضرًا في شعره، كما تمثلت سهولة أبي العتاهية في أشعاره، وكل ذلك يأتي متوافقًا مع الموسيقى النفسية التي يختارونها طرحًا لمواضيعهم مستدعيةً وزنًا معيّنًا، وقافيةً مناسبة[1]، ويضرب لذلك مثلًا من شعرِ جرير في قوله:

"بانَ الخَليطُ ولوْ طووِعتُ ما بانا ... وقَطّعوا من حِبالِ الوَصْلِ أقرانا

حيِّ المنازلَ إذْ لا نَبْتَغي بَدَلًا ... بالدّارِ دارًا، ولا الجيرانِ جيرانا

لا بارَكَ اللهُ في الدُّنيا إذا انقَطَعَتْ ... أسْبابُ دنياكِ منْ أسْبابِ دُنيانا

إنَّ العُيونَ التي في طَرْفِها حَوَرٌ ... قَتَلْنَنا ثُمَّ لمْ يُحيينَ قَتْلانا

يَصْرَعنَ ذا اللّبِّ حتى لا حَراكَ بهِ ... وهُنَّ أضْعَفُ خَلْقِ اللهِ إنسانا" [2]

فَمصدر موسيقى الأبيات السابقة من وجهة نظره هوَ عاطفة الشاعر الرقيقة باديةً في الأسف مختلطًا بالوفاء وإدراك ما في الجمال من روعة، كل ذلك استدعى هذا الوزن الغنائي والقافية المطلقة ورقة العبارات في الأبيات[3].

ولأنَّ هناكَ ثمّ تفاعلًا ما بينَ عناصرِ الخطاب لا سيما المتلقي والنص الذي يقرؤه، فلا شكَّ أنّ استجلاء دلالته سيكونُ مختلفًا ما بينَ شخصٍ وآخر، لاعتماد ذلك على ثقافته ومدى علمه بالمضمون وسَعةَ اطّلاعه، ولمّا كانَ الإيقاع ذا صلةٍ بالنصّ الشعري فلا شكَّ أنّ تبيّنَه سيختلف من فردٍ إلى آخر تبعًا لتلك العوامل.

ومن جهةٍ أخرى، فإنّ قدرةَ المتلقّي على استكناه الجوهر الإيقاعي للنص يتزايد حالَ كانَ منتميًا إلى اللغة التي صيغَ بها والفضاء الثقافي الذي عاش فيه، فقدرته على رصد الإيقاع وتحسسه أكبر ممن يضعف انتماؤه للغة ذاتها؛ فتستعصي عليه الملكة اللسانية ولا يجيش فيه الحس

---

[1] الشايب، أحمد، **الأسلوب: دراسة بلاغيّة تحليليّة لأصول الأساليب الأدبيّة**، ط 8، مكتبة النهضة المصريّة، مصر، 1991 م، ص72.

[2] الصاوي، محمد إسماعيل، **شرح ديوان جرير**، ط 1، مطبعة الصاوي، 1353 هـ، ص 593 – 596.

[3] الشايب، أحمد، **الأسلوب: دراسة بلاغيّة تحليليّة لأصول الأساليب الأدبيّة**، ص 72.

الوجداني الإيقاعي كما عند الشخص المنتمي؛ "فالإيقاع الشعري يتبع خصائص اللغة التي يُقال فيها الشعر"[1].

وعلى ذلك، لم يكن صاحب الذوق والطبع اللغوي بمحتاجٍ إلى دراسةِ الإيقاع إذا ما صارَ جزءًا من فطرته بخلافِ المفتقر لذلك، يقول ابن رشيق: "والمطبوعُ مسْتَغنٍ بطبعه عن معرفةِ الأوزان، وأسمائها وعللِها؛ لنبو ذوقه عن المزاحف منها والمستكره، والضّعيف الطّبع محتاج إلى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله من هذا الشأن"[2]. هذا يعني أنه تقع على عاتق المتلقي مسؤولية استشفاف ما يكتنزه النص من دلالة، وتتضمن مسؤوليته تلك تعمُّقًا ثقافيًّا وذوقيًّا وفنيًّا ولسانيًّا وإيقاعيًّا.

كما أنّ مسؤوليّةَ اسْتشفافِ المعاني الشعريّة تقع – إضافةً إلى متلقيها– على عاتقِ مؤلّفها ومادّةِ الكتابةِ نفسها، ومدى إفصاحِها عن احتمالات الدلالة بتضافر جميعِ بِناها، فكَيفَ يتجلّى ذلكَ في أشعارِ مطران، وكيفَ وظَّفَ مادّته في سبيلِ اسْتكناه المتلقّي نهجَهُ الإيقاعيّ والدلالة المرومةَ منه تِباعًا؟ هذا ما ستجيب عنه الفصول اللاحقة.

---

[1] فخر الدّين، جودة، **شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتّى القرن الثامن هجري**، ص 147.

[2] ابن رشيق، أبو علي، القيرواني (456 هـ)، **العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط 5، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، 1981 م، ج 1، ص 134.

2. الإيقاع الخارجي في شعر خليل مطران.

2.1 البحور الشعرية في ديوان خليل مطران.

2.2 تجلّيات القافية ودلالاتها في ديوان خليل مطران.

2.3 الروي في أشعار خليل مطران ودلالاته.

2. الإيقاع الخارجي في شعر خليل مطران.

يقصد بالإيقاع الخارجي الإطار الموسيقي الذي تخيّره مطران هيكلًا لقصائده، وهو متمثّلٌ بالأوزان التي نظم عليها والقوافي التي تتكئ عليها أبياته، ولمّا كانَ ديوانه ذا تنوّع وزني، فإنّ ذلك يحيل إلى أحوال شعوريّة مختلفة اقتضت ذاكَ التّغاير، أو لربما ظهرت تلكَ المشاعر الجوّانية لديه على هيئة أطرٍ موسيقيّة برّانية، فمثّلَ كلُّ إطار حالًا منْ أحواله.

وإذا كانَ مطران قد دعا إلى ضرورة تجاوز الموروث اللغوي والشعري دونما انقطاع عنه بِما يخدم متطلبات العصر الآني كما صرح بدايةَ ديوانه، ففي هذا الفصلِ بيانُ ما وافقَ تنظيرُهُ تطبيقَه من ناحية إيقاعية؛ فهل ارتكز نظمه على البحور الشائعة قديمًا أم أنه ابتعث بعضَ ما كانَ مهمّشًا فأولاه مكانةً متقدّمة، وهل حافظ البحر عنده على هيئته المعهودة، أم اقتضى استعماله بعض التجاوزات كمًّا وكيفًا؟ وهل وافقَ بعضَ النقّادِ في اختصاصه أبحرًا بذاتها لأغراض معيّنة دونَ غيرها؛ فارتأى المبنى سابقًا للمعنى بعضَ حين؟ فإنْ كانَ كلُّ ذلك؛ فما الدلالات المنبعثة منه، وإلامَ يطمح الشاعر فيما عمد إليه؟

للإجابة عن كل هذه الأسئلة، فإنّ هذا الفصل في مجمله يستند على الدراسة الإحصائية، مُبينًا عدد الأبحر التي نظم عليها الشاعر في ديوانه، وكذا أبيات كل قصيدة، ومن ثم إحصاء للقوافي المستعملة (الرويّ)، أجلَ تيسير استيضاح دلالة النتائج المرومة، وتفصيلها لمقاربة رؤية مطران الإيقاعيّة.

2.1 تجلّيات الأوزان في ديوان خليل مطران.

يأتلف ديوان الخليل من خمسمئة وسبع وسبعينَ منظومة* ما بينَ قصيرةٍ وطويلة، مع اعتماد ما كانَ مكوّنًا منها من بيتين وصاعدًا فهو منظومة، وذاكَ اسْتِنادًا إلى قول الباقلاني: "وأَقَلُّ الشّعرِ

* أوثرَ استعمال كلمة "منظومة" هنا في الإحصاء إشارةً إلى كلّ مقطوعة نظمها الشاعر بصرف النظر عن طولها، إذ إنّ له مقطوعات قصيرة بأعدادٍ كبيرة لا يمكن تجاهلها في الدّيوان، ولَم يَكُن قد أشير إليها في الفهرست، كما أنّ هناك مقطوعاتٍ طويلة كانَت جُعلت مقدّمة لقصائد كان يهديها إلى صحبه وبينهما – القصيدتين – بون في البحر والغرض، وقد سجّلتا في الفهرست قصيدة واحدة، رغمَ أنّ القصيدة الرئيسة غيرُ أبيات الإهداء التي تسبقها. معَ ملاحظة أنّ المنظومات الطويلة قد ترِد بمصطلح " القصيدة " في ثنايا الدراسة.

بيتانِ فصاعدًا، وإلى ذلك ذهب أكثر أهل صناعة العربيّة من أهل الإسلام"[1]، وتلك المنظومات موزّعة على بحور مختلفة وَفقَ ما يبين الجدول الآتي:

اسم البحر	عدد المنظومات	النسبة المئوية	اسم البحر	عدد المنظومات	النسبة المئوية
الكامل	131	22.70364	مشطور الرجز	5	0.866551
مجزوء الكامل	46	7.97227	الوافر	31	5.372617
منهوك الكامل	1	0.17331	مجزوء الوافر	6	1.039861
الخفيف	75	12.99827	المحدث	1	0.17331
مجزوء الخفيف	6	1.039861	مشطور المحدث	3	0.519931
البسيط	44	7.62565	المجتث	26	4.506066
مخلّع البسيط	1	0.17331	المتقارب	24	4.159445
الطويل	64	11.09185	المنسرح	9	1.559792
السريع	47	8.145581	المديد	1	0.17331
مشطور السّريع	1	0.17331	الهزج	1	0.17331
الرمل	14	2.426343	اللاحق	14	2.426343
مجزوء الرمل	9	1.559792	قصائد ممزوجة	2	0.34662
الرجز	9	1.559792	شعر منثور	1	0.17331
مجزوء الرجز	5	0.866551	المجموع	577	%100

مع ملاحظة أنّ بعضَ منظومات الشاعر التي جاءت على هيئة مثلّثات، تتحد كل أشطر ثلاثيّة فيها بقافية واحدة، عُدّت أشطرُها أبياتًا؛ ما ألزمَ تعيين البحر الذي نظمت عليه على نحو أدقّ، نحو قوله في وصفِ " الفالوذج "، وهو ضَربٌ من الحلوى:

صَفراءُ منْ فالوذجِ البُرتُقالْ ... مقدودَةٌ في الكوب قدّ الهلالْ

[1] الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيّب، **إعجاز القرآن**، تحقيق السيد أحمد الصقر، ط 4، دار المعارف، القاهرة، 1977 م، ص 54.

ترتَجُّ في موضِعِها عنْ دلالْ[1]

فالمنظومة هذه على البحر السّريع وكلّ شطرٍ فيها موزّع على التفعيلات: (مستفعلن / مستفعلن / فاعِلانْ)، إلّا أنّه بالمكنةِ اصطفافها كلها عموديًّا، ليصيرَ كلّ شطرٍ بيتًا، لينتقِلَ البحْرُ إذ ذاكَ من السريع التامّ إلى مشطوره؛ ذاكَ أنّ كل بيتٍ اكتفى بثلاث تفعيلات منه. وكذا أمرُ كلّ منظومةٍ تشكّلت من مربّعات أو مخمّسات أو مسدّسات على هذا النّهج، فما كانَ منها على بحرٍ تامّ صارَ مشطورًا، وما كانَ منها على المجزوء غدا به التغيّر السابق أن يكونَ على المنهوك*، وعلى ذلك تمّ الإحصاء.

ويبدو من تبيّن بيانات الجدول أنّ الشاعر نظمَ على الأبحرِ جميعها إلّا قليلا؛ ما يَعني تنوّعًا لافتًا في بنية ديوانه العروضيّة وتمكن شاعريته منَ الإحاطة ما استطاعَ من هذه البحور؛ في إثباتٍ منه –ربما– أنّه إذا ما صدر منه بعض تجاوزات عروضية فليسَ لقصر رؤيته عمّا اعتادت عليه العرب، وإنّما قصْد تبيانِ رؤيةٍ يروم تحقيقها مواكبةً لسنة التطور من عصر إلى آخر.

وبتعقّب نسبِ البحور المنظومِ عليها، فإنّه يُستنتجُ أنّ الكامل كانَ متصدّرًا أشعاره، يعقبه الخفيف فالطويل فالسريع فالبسيط فمجزوء الكامل، فالوافر فالمجتث فالمتقارب، فالرّمل واللاحق على درجةٍ سواء، ومن ثمّ المنسرح، وقد كانَ مُقلَّ النّظم على مخلع البسيط والهزج والمحدث؛ إذ تناولهما على نحوٍ لا يُذكر، كما ظهرت المجزوءات من الأبحر عنده في نسبٍ ثانوية عدا مجزوء الكامل الذي بدا شيوعه متقدّمًا على بعضِ أبحرٍ رئيسة، في حين أنه غضّ نظمًا عن البحر المقتضب والمضارع، وظهرت المواشجة الوزنية عنده في منظومتين، والشعر المنثور مرة واحدة. واللافت في ذلك نظمه على بحر لم يُعهَد شيوعه عند العرب وهو اللاحق وسيأتي تبيانُه لاحقًا.

ولأنَّ منظومات الشاعر تتراوح بين قصرٍ وطول، فقد أحصت الباحثة عدد أبياتِ كلّ بحرٍ نُظم عليه، فليسَ عددُ المنظومات بكافٍ لتصدّر البحر، إنّما مجموع أبيات منظوماته كلها هو ما يحيل إلى ذلك كما يوضح الجدول الآتي:

---

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 1، ص 253.

* انظر المنظومات الآتية: ص 30 ، ص 88، ص 202، ص 242 من الجزء الثاني من الديوان.

اسم البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية	اسم البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الكامل	4448	27.50093	مشطور الرجز	229	1.415853
مجزوء الكامل	1335	8.253988	الوافر	647	4.000247
منهوك الكامل	70	0.432793	مجزوء الوافر	135	0.834673
الخفيف	2659	16.43997	المحدث	2	0.012366
مجزوء الخفيف	190	1.174725	مشطور المحدث	22	0.136021
البسيط	1456	9.002102	المجتث	573	3.542723
مخلّع البسيط	2	0.012366	المتقارب	484	2.992457
الطويل	1735	10.72709	المنسرح	197	1.218004
السريع	816	5.045134	المديد	58	0.3586
مشطور السّريع	15	0.092741	الهزج	7	0.043279
الرمل	580	3.586002	اللاحق	336	2.077408
مجزوء الرمل	43	27.50093	قصائد ممزوجة	–	–
الرجز	216	8.253988	شعر منثور	–	–
مجزوء الرجز	405	0.432793	المجموع	16660	%100

معَ الأخذِ بعينِ الاعتبار أنَّ ثمَّ منظوماتٍ على هيئة مثلثات ومربعات ومخمسات، لم تتفق أشطرها على قافية موحّدة، غير داخلة في هذا الإحصاء، لاعتمادها الشّطرَ في تشكّلها لا البيت، فأوثرَ إحصاؤها منفردةً على أساس أشطرها لا البيت، نحو:

النسبة المئوية	عدد الأشطر	البحر
21.38365	306	الكامل
12.36897	177	الخفيف
1.048218	15	السريع
6.289308	90	الرجز
39.83229	570	الطويل
17.61006	252	المجتث
1.467505	21	مشطور المحدث
100 %	1431	المجموع

وبتعقّب نسب النظم جميعها، يُلحظُ أنَّ ثمّ مقاربة ما بينَها ونسبةَ شيوع البحور تراثيًّا كما تشير بعض الدراسات التي تناولت ذلك إحصائيًا رجوعًا إلى الموروث الشعري. فإبراهيم أنيس في كتابه "موسيقى الشعر" وجدَ باعتماده كتب مختارات الشعر العربي "الجمهرة" و "المفضليات" و"الأغاني" وبعض الدواوين حتى أوائل العصر الرابع الهجري، أنّ البحور الأساسية حسب شيوعها تترتب على النحو الآتي: الطويل، الكامل، البسيط، الوافر، الخفيف، في حين تذبذبت بحور الرمل، والمتقارب والسريع، بينَ قلة وكثرة، قد يأنس إليها شاعرٌ معيّن وقد يأنف النظم عليها شاعر آخر، فكانت ذات نسب متقاربة لا يفضل فيها واحد على آخر[1].

واللافت في هذا الأمرِ تقدّم الخفيفِ حتّى غدا سابقًا للطويل وقد كان تاليًا له، فأتى في المرتبةِ الثانية بعدَ الكامل. وعَودًا إلى قضيّة البحرِ وغرضه، فقد استأنسَ خليل مطران للبحر الخفيف في معظم مرثياته الواردة في الديوان إلى جانب البحر الكامل الذي لمْ يخرُج في تناوله عن استعمالات العرب قديمًا كونَه يصلح لكثير من الأغراض. فهل اختصَّ مطران الخفيف لغرض الرثاء، وإنْ كان ذلك كذلك؛ فلمَ هوَ دونَ غيره؟.

[1] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص 191 – 192.

وردَ في "منهاج البلغاء" أنّ أغراض الشجو والاكتئاب تليق بها الأعاريض الرقيقة، ولا يخلو كلام رقيق من ضعف ولين، فتصفَحُ هذه الأعاريض عن الفخامة والقوة أجَلَ أن تُحاكي الحال الشاجية بما يناسبها من تأليفٍ ووزن، فكانَت الأعاريض الملائمة لهذا الغرض المديد والرمل[1].

وأورَدَ المجذوب في "المرشد" أنّ الخفيف يجنح بنغمه نحو الفخامة إذا ما قيس بالسريع والمنسرح، وهو دونَ الطويل والبسيط في ذلك، وأمّا سرّ فخامته نسبةً للبحور الأولى فمرتدّ إلى وضوح نغماته وتفعيلاته، وأنّه شبيه بالمديد (فعلاتن / فاعلن / فعلاتن) والمديد شبيه به؛ ففيهما صلابة غير موجودة في المنسرح، كما أنّ الخفيفَ في بنيته العميقة مزيجٌ منَ المتقارب والرّمل، نحو[2]:

فاعلاتن / مستفعلن فا / علاتن

(فا فعولن / فا فا فعولن / فعولن) * 2

وهذا يضفي إليه منخوليا* الرمل وتدفق المتقارب وتلاحق تفعيلاته، فيكون قويًّا معتدلًا ذا جلجلة بادية[3].

ولمّا كانت موسيقا الرمل خفيفة رشيقة متأصلة فيها "المنخوليا"، كما يقول المجذوب، فقد جعلته صالحًا جدًّا للترانيم الرقيقة والتأمل الحزين[4]. ولما كانَ ما بينَ الرمل والخفيف ما بينهما من نسبٍ وتقارب، فإنّ الأغراض التي صلح فيها الرمل يصلح أن يؤديها الخفيف، إلّا أنّ الأخير ذو أنّةٍ أخف من الأوّل. إلّا أنّ السؤال الذي يطرح نفسَه، هل حقًّا عمدَ خليل مطران إلى اعتماد هذا البحر لاعتبار كل تلك الخصائص له؟ وهل كانَ مدركًا لها؟ وإنْ كانَ كذلك فلمَ شهدت مراثي العرب قصائدَ ذات أنّات أفخم وأرقّ على غير الخفيف كما الكامل الذي استعمله؟ ثمّ لماذا لم يتخيّر "الرمل" كونَ صوت الأنين فيه أقوى ممّا نظمَ عليه؛ ما يجعله موائمًا أكثر لمراثيه؟.

---

[1] القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء**، ص 183.

[2] الطيب، عبد الله، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ط 2، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1989 م، ج 1، ص 238.

* لا يقصَد " بالمنخوليا " الجنون، إنّما " ضربٌ عاطفي حزين في غير ما كآبة ومن غير ما وجع ولا فجيعة، وقد استعمل الإنجليز مصطلح ال (Melacholy) في بَدء العصور الحديثة، وكانت (المنخوليا) مودّة عاطفيّة بينَ الأدباء على عهد شكسبير" / المرجع السابق، ص 156.

[3] المصدر السابق، ص 238.

[4] المصدر السابق، ص 158.

من وجهة نظر الباحثة فإنّ المتأمّل ديوانَ خليل مطران يجده قد أولى نسبةً كبيرة من منظوماته لغرض المناسبات كما التهنئة بمولود أو بالزفاف أو بتولية أشخاص مناصب ذات مكانة وكذا التعازي المتمثلة بمرثياته، ولأنّ مصرَ كانت الأمّ التي احتضنت الشاعر من بعد عودته من فرنسا وآلَ إليها مواطنًا منها فاستقرَّ فيها كرها لا رغبةً منه بعدَ ملاحقة العثمانيين له، فإنّ هذه الظروف فرضت عليه "نوعًا من التقيّة، والطّبع المجامل، ما جعله يبدد طاقاته في نظم قصائد المناسبات التي لم تستطع أن تمحو من نفسه شعور الغربة، بل جاءت متكلّفة متصنّعة قليلة القمح كثيرة الزوان"[1].

هذا يعني أنّ مطرانَ في مراثيه – وليس جميعها– كانَ يتكلّف العاطفة والبكاء على المرثي، أو لم تكنْ مراثيه على درجة صدقٍ عاطفيّ واحدة، فرثاؤه لحبيبٍ أو عزيزٍ أو قريب يختلفُ بالضرورة عن رثاءِ شخصٍ آخرَ استدعاه المجتمع أن يقولَ فيهِ شعرًا، فالأولى تصدر من حرقته الداخلية ومشاعره الفياضة تجاهه والأخرى تصْدرُ نزولًا لأمر الواجب.

ومن هنا فإنّ الباحثة تفترضُ تخيُّرَ مطران البحر الخفيف عنْ قصدٍ مسبَق، وجعله قالبًا جاهزًا لهذه المناسبة فلا يرتَج عليهِ الشِّعر إذا ما أُلزِمَ قوله في أيِّ آنٍ مفاجئ. ولمّا كانَ الخفيف ذا أنّةٍ خفيفة مقارنةً بغيره، فقد كانَ الأنسبَ لمقامِ التعبيرِ عن العاطفةِ التي بدت في بعضِها متكلفة، ولمّا كانَ في الخفيف طرَبٌ ونغمٌ ظاهران فقد كان الملائم لمسمعِ النّاس، وليسهل عليهم حفظ ما بثّه تجاه هذا المرثيّ، ذاكَ أنّ الشّعرَ ذا الإيقاع الغنائي يُحفظُ أسهلَ مما لو كانَ ثقيلَ المسمع، فيتناقل الناس ردّ جميله لهم.

ولأنّ الخفيف يتراوح ما بينَ جزالةٍ وطلاوة – رقّة –، فإنّ خليل مطران يتحكّم في استعماله وَفق البنية اللغويّة التي يقرر صبها فيه حَسبَما يتطلّبُ مقامُ الرّثاء وبناءً على الأفكار التي يحاول تجسيدها فيما ينظم؛ فكانت الصفتان في البحرِ عندَه على درجات، فها هوَ في "رثاء للمشير أدهم باشا" –وكانَ أكبر قائد عثماني في حرب الترك واليونان– يُغلّبُ الجزالةَ على الرقّة، ويَبدو راثِيًا مادِحًا أكثرَ من كونهِ راثِيًا باكِيًا، يقول مطلعَ القصيدة وعدّتها ثمانية أبياتٍ من الخفيف:

---

[1] عشقوني، منير، **خليل مطران: شاعر القطرين**، ص 17.

أيُّها الفارِسُ الشُّجاعُ تَرَجَّلْ ... قَدْ كَبا مُهرُكَ الأغَرُّ المُحجّلْ[1]

فها هو يصفه بالفروسيّة والشّجاعة داعيهِ نحوَ الترجُّل، مماهيًا صفاته بصفاتِ مهره؛ فإن كانَ ذكرَ الأغَرّ المحجّلَ للمهرِ فإنّما قصدَ فيها صفات المرثي، ذاكَ أنّ صفاتِ الفرسِ من صفاتِ فارسِها، حتّى إنّ اسمَ المرثيّ " أدهم " يجعلهما واحِدًا متّحِدًا. ثم يدع مطرانُ وصفَ الفارس ويبدأ بالمهر الذي كبا بعدَ أن قطعَ أشواطًا نحوَ المعالي والفَخار، فيقول:

شَدَّ ما خبَّ موجِفًا كلَّ يومٍ ... في طِلابٍ منَ الفَخارِ مُعجّلْ

دَمِيَت بالرِّكابِ شاكِلَتاهُ ... فَهَوى رازِحًا بهِ ما تَحمَّلْ

هُزِلَتْ سوقُهُ إلى أنْ تَثنّتْ ... وَدَنا عنقُهُ إلى أنْ تَسَفّلْ

وخَبا من جَبينِهِ نجمُ سَعدٍ ... طالَما كانَ ضاحِكًا يَتَهلّلْ[2]

فَهُوَ إن فني فموته مَوتُ عزّ؛ ذاكَ أنّ تلطّخه بالدّماء كانَ لروْمِ أمرٍ شريف لم ينثنِ عن الوصول إليه، إضافَةً إلى أنّه يُحوّل هذا الشّموخ من بعدِ الموتِ إلى مشهَدٍ منَ الخشوع، فالأقدام التي كانت تسيرُ سراعًا ها هي الآن تضعف وتَنثني، وها هوَ الرّأس الذي بدا شامخًا إلى درجةِ أن يُرى النجمُ فيه يدنو مع دنو العنقِ إلى الأسفَل فيخبو، فثني السيقان الأربع للمهر وهبوطه الأرضَ وتدلّيه الرأسَ للأسفَل إنّما يدل على سجودٍ ساجٍ خاشع، وكذا كانَت صفة موته. إنَّ الشاعر هنا يعقِدُ تقابلًا ما بينَ الفارسِ ومهره، فموت المهر هو ذاته موتُ الفارس، إذ إنّه يفصِحُ عن ذلك بقوله:

هكذا رُحتَ تُرهِقُ العمرَ حثًّا ... فتَلاشى ومجدُهُ بك أمثلْ[3]

فالتاء في " رحتَ " يحيلها الشاعر إلى المرثي الحقيقي، بخلافِ من كانَ وصَفه من قبل في الأبيات – المهر – فيجعلُ مشهدَ موت الفارس كمشهدِ موتِ فرسه، ثُمّ إنّه يماهي بينَ الفارس والخيل عموما في قوله:

لَمْ يَبِتْ في الثّرى فتى الخيلِ لكنْ ... آثَرَ الأُفقَ صَهوةً فَتحَوّلْ[1]

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 2، ص 146.
[2] المصدر السابق نفسه.
[3] المصدر السابق نفسه.

في إشارَةٍ منهُ إلى أنَّ " الأدهم " الفارس الذي رفَضَ البَياتَ في الثرى قدْ صارَ أدهمَ حقيقيًّا، يرفضُ الأسافِلَ لتتجسَّدَ روحه في صهوة الفرسِ وهي أعلى ركابه، في تجسيد للإباء والشموخ الذي كانَ عليه هذا الفارس.

كما أنّه ليسَ في القافيةِ المسكّنة امتدادٌ يوحي بأنينِ الشّاعر وبكائه أو تنهّدِه، فكَأنّما يُقرُ بتسكينها صفاتِ الممدوحِ ويحسمها وهو أمرٌ يتوافق مع الفضاء الكلي للقصيدة، كما أنّ استعلاء طرف اللسان حالَ نطقِ اللامِ المسكّن وثباته ما امتدّ السّكونُ، يوافقُ ذاكَ الفضاء الخاشع الممزوج بالرفعةِ والعلو.

أمّا في رثائه أم صديقه الحميم والعالم الاقتصادي الدكتور يوسف نحاس بك، فقد بدا الأنينُ جليًّا أكثر وبدا فيها أقرب إلى البكاء من المدح رغم توافر العنصرين فيها، يقول مطلعَ قصيدته – وعدّتها خمسةٌ وعشرون بيتًا –:

حَسْرَةٌ أيُّ حَسْرَةٍ أنْ تَبيني ... وَأَراني في مَوقِفِ التّأبينِ[2]

فالشاعر منذ الكلمةِ الأولى له في القصيدة يُفصِحُ عنْ المشاعر النفسيّة التي يعيرها أمَّ صديقه، مُبدِيًا حزنه في مشهَدِ تَكرارِ الأسَفِ على غيابِها وإلحاحٍ منه في تبيانِ شعوره، رابطًا الحسرَةَ باستفهامٍ استنكاري "أيّ حسرة" في دِلالَةٍ منه على تضخيم الألم، ذاكَ أنَّ استفهامه يُحيلُ إلى تعظيم تلك الحسرةِ حدًّا كبيرًا، وكأنّما يتعجّبُ من إقرارِهِ بغيابِها ويكادُ ينكره، إلا أن حضورَه تأبينَها يجعله يلمسُ الواقع الذي غيّبها، ثم يكمل:

آهِ منْ هذهِ الحَياةِ ومِن سُخرِيَةِ النُّبلِ والصِّفاتِ العُيونِ

رَبّةَ الْقَصرِ! بتِّ في ظُلْمَةِ القبرِ رَهينًا بهِ وأيُّ رهينِ

لا تُجيبينَ أدمُعي سائِلاتٍ ... وَعَزيزٌ عليَّ ألّا تَبيني

أفَما تَسْمَعينَ إنْشادِيَ الشِّعرَ وَكُنْتِ الطَّروبَ إنْ تَسْمَعيني[3]

---

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 2، ص 146.
[2] المصدر السابق، ج3، ص 192.
[3] المصدر السابق نفسه.

بَعْدَ وصْفِ الشّاعرِ مشاعر ألمه على الفُقدان، يتضخّمُ الشّعورُ عندَه مجسّدَهُ في تنهيدَةٍ موجعة ناقلًا حسّه إلى المسامع باسم الفعل "آهِ"، غيرَ مُسْتَشرِفٍ فقَط هولَ المَوقف، بل إنّه انعَكَسَ على رؤيَتِه في الحياةِ وتقلّباتِها التي أحالته إلى هذا الحدث. مَعَ ملاحَظَةِ أنَّ هذه "الآه" امتَدّت طوالَ بيته الشّعري، فطالَ نفَسه باستعماله تقنيةِ التّدويرِ التي وصَلَت شطرًا بشَطرٍ، فلم يشأ أنْ يُبدّدَ الشّعورَ حالًا، فبدَتْ أشطرُه جملةً شعريّةً واحدة لا وقوفَ فيها ولا راحة.

وكَذا الأمرُ في البيتِ بعدَه، مُناديًا الفقيدةَ تحبُّبًا واستئناسًا بذكرِها وتأكيدًا لحضورِها وإنْ بدَت غائبة، إلّا أنّه ما زالَ يبكيها مُستَعْجبًا مآلَها بعدَ أنْ كانَت مالكةَ قصر، فغدَت رهينةَ قبر، وأيُّ حُبسَةٍ هذه التي تُجسّدُ المفارَقَةَ بينَ ما كانت عليه وما صارَتْ إليه. ثمّ يبكي حقًّا منْ بَعْدُ وقَدْ عزَّ عليهِ أمرُ عدَمِ حضورِها، ليخاطِبَها في مشْهَدٍ وكأنّها أمامَه مُعاتِبًا عدَمَ سَماعِها إنشاده الشّعر وكانَت من قبلُ تفعَل، وتطرب إذ تفعل. ويبدو أنّ الشاعرَ لا يقبل فكرَةَ غيابِ أمّ صديقِه، فحشَدَ تقنيات متعددة تبدّد فكرةَ الغياب، فنداؤها من قبل، واستعماله أفعالَ المخاطَب (تجيبينَ / تَسْمَعينَ / تَسْمَعيني) يَشي بقرْبِها منْه، فكأنّما اسْتَحضَر طَيْفَها وخاطَبَها.

والمُنْصِتُ لأبياتِ الشّاعرِ يجِده يبكي حقًّا، تُفصِحُ عنْ ذلكَ القافية التي ارتآها ملائمةً لرثائه، فاختارَها مُطلقة واختارَ رويَّها نونًا مكسورَة، وفي النونِ ما فيها من غُنّةٍ وشَجَن، فإذا ما أُشبعت بكَسْرٍ فإنّها تزدادُ شجوًا يمتَدُّ طوالَ أبياتِ القصيدة، وليسَ ذاكَ فقَط، بلْ إنّ ما قبلَ هذا الرويّ مقطَعٌ طويل ممثّلٌ بحرفِ مدّ، ما يعضدُ منْ ازديادِ الأنّةِ وطولِ النّحيبِ الذي بدا منه، ويمكن تلمّس ذلك من الكلمات (التأبينِ / العيونِ / رَهينِ / تَبيني / تَسْمَعيني) ومَدى تبايُنِ أنينِها مَعَ الكلمات في القصيدةِ قَبلًا (مُحجَّلْ / مُعَجَّلْ / تَحمّل / تَسَفَّلْ / يَتَهَلَّلْ) التي تَشي بغنّةٍ أقلّ وطولِ نَفَسٍ أقصَر، ما يشيرُ إلى أنّه في الأولى بَدا مادِحًا وفي الأخرى باكيًا.

ثُمّ يذكُرُ الشاعرُ من بعد صفات الفقيدة، ويَحشِدُ كميةً من الاستفهامِ المكرر؛ استعجابًا من ألا أحدَ يجاريها فيما كانت عليه منْ مُثُل: يقولُ مثلًا:

أيُّ زَوجٍ وفَتْ وفاءَكِ أيّامَ التلاقي وبعدَها للقرينِ؟[1]

وقوله:

[1] مطران خليل، **ديوان الخليل**، ج3، ص 192.

أيُّ أمٍّ بَرّتْ كَبِرِّكِ بابنٍ ... جَعَلَتْهُ المثالَ بينَ البنينِ؟![1]

ففي الاستِفهامِ تعظيمٌ لشأنِها، وفي الوقتِ نفسِهِ تَعريضٌ بالنساءِ الأخريات زوجاتٍ كنَّ أو أمّهات، أنّهُنَّ مهما بلَغنَ من وفاءٍ لأزواجهنَّ وبرٍّ بأبنائهنّ، فليسَ ذاكَ بشيءٍ أمامَ وفاءِ المرحومةِ وبرِّها.

ثُمّ ينهي رثاءه بقوله:

فَلْتَفُزْ بالرّضى منَ اللهِ ولْتَغْنَمْ بهِ الخلدَ في قرارٍ مكينِ

وَلْيَكُنْ في الأسى النّعيمِ عليها ... خَيْرُ سَلْوى لكُلِّ قَلْبٍ حَزينِ[2]

إنّه هنا يختمُ لها بالدّعاء متمنّيًا لها فوزًا بنعيمِ الآخرة، وفي فعلي الأمرِ ساكنين (فَلْتَفُزْ / وَلْيَكُن) تَطييبٌ للنّفسِ وتسكينٌ من حزنِها. ورغمَ أنّ عزاءَهُ تلكَ المكانةُ التي آلت إليها إلا أنّ قلبَه ما زالَ حزينًا، ولعله من إبداعِ الشاعر أن ينقلَ عاطفتَهُ مدّةً أطول، لتخيّره إنهاءَ القصيدةِ بِ "قلبٍ حَزينٍ" ذاكَ أنّه آخِر ما تسمَعه الآذان ويبقى صداهُ مدويًا فيها، ولعلَّ في ذلك تجسيدًا أقوى للأنينِ الذي غلبَ على القصيدة.

وهكذا يمضي مطرانُ في مراثيه على الخفيف، مستغِلًّا سمتَهُ الإيقاعيّة وتوظيفها بما يجعلُ شجنه تارةً عظيمًا وأخرى قليلًا مغلّبًا عليه المَدح.

أمّا اللاحِقُ الذي نظمَ عليهِ الشاعر أربعَ عشرةَ منظومة بمجموعِ ثلاثمئة وستة وستين بيتًا، فقد جعلَه متقدِّمًا على المحدَثِ والهزج والمنسرح، رغمَ عدَمِ ورودِهِ عنِ الخليل وقلّةِ النّظمِ عليه. واللاحق كما ورد في "منهاج البلغاء" شبيهٌ بالمخلَّع إلا أنّه عُدَّ عَروضًا قائمًا بذاتِه يأتلفُ شطره من تفعيلتين تُساعيّتين[3]، وتقديره:

(مُسْتَفْعِلاتُنْ / مُسْتَفْعِلاتُنْ) = – – ب– – / – – ب – –

أي تفعيلته " مستفعلاتن " مع صورها " مستعلاتن / متفعلاتن "

---

[1] مطران، خليل، ديوان الخليل، ص 193.
[2] المصدر السابق نفسه.
[3] القرطاجنّي، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص 214.

وأمّا ما يفرُقُ بينه وبينَ المخلّعِ فكائنٌ في أنّه – اللاحق – "يوجدُ فيهِ ساكِنٌ لا يوجد في مخلّعِ البسيطِ ولا يقبله، ويوجَدُ في مخلَّعِ البسيطِ ساكنٌ لا يوجَدُ في هذا اللاحقِ ولا يقبلُه"[1]؛ ولذا كانَ وزنًا قائمًا بذاته. ويورِدُ القرطاجنّي عليهِ قولَ بعض الأندلسيين:

وحيِّ عَنّي إنْ فُزتَ حيًّا ... أمضى مواضيهُم الجفونُ[2]

وأمّا الساكِنُ الموجود في اللاحق من دونِ المخلّع فيذكر محمود مرعي في كتابه "العروض الزاخر" أنه "السين الساكن" في "مُسْتَفعلاتُن" إذ تأتي في العروض والضّرب؛ فمحال أنْ تَكونَ في المخلّع لأنه يقابلها اللام المتحركة في "فاعِلُنْ"، وأمّا الساكنُ في المخلّعِ المَحالُ إتيانه في اللاحق فهو النون الساكنة في "فاعِلُن" إذ يقابلها التاء المتحركة في "مُستفعلاتُنْ"[3]، ويمكنُ توضيح ذلك وفق ما يأتي:

مخلع البسيط: مُسْتَفْعِلُنْ / فاعِلُنْ / فَعولُن

تقطيعه : – – ب – / – ب – / ب – –

وهذا التقطيعُ بمكنته أنْ يكونَ لاحقًا لتكونَ تفعيلاتُه: (مُسْتفعلاتُن / مُتَفعِلاتُنْ) إلّا أنه شاعَ للمخلع، أمّا وجود (مستفعلاتن مستفعلاتن) في صورٍ أخرى، فمن غيرِ الممكن أن تُبقيها على المخلع، نحو:

اللاحِق: مُسْتَفعِلاتُن / مُسْتَفْعِلاتُن:

تقطيعه: – – ب – – / – – ب – –

ولمّا كانتْ "مسْتفعِلاتُن" في الضّرب والعَروضِ فيصلًا ما بينَ البحرين، فإنَّ الباحثةَ ترى مجرّدَ وجودِها على هذا النحوِ في موضعٍ واحِدٍ في قصيدة ما يُلزِمُها أحقّيةَ أنْ تَكونَ على اللاحق، وإنْ بدت جُلّ أبياتِها الباقية مشتركًا ما بينها والمخلّع، شأنها في ذلك شأن "مُتَفاعِلُن" التي إنْ ظهرت مرّة واحدة في قصيدة طويلة كانَ لها شرعيّة النسبة إلى الكامل لا الرّجز مثلًا، وعلى ذلك كانَت نسبة القصائد في الدّيوان.

---

[1] القرطاجنّي، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص 230.
[2] المصدر السابق، ص 214.
[3] مرعي، محمود، **العروض الزاخر واحتمالات الدوائر**،ط 1، سلسلة الثقافة (40)، 2004 م، ص 400 – 401.

إلّا أنَّ السؤالَ الذي يطرَحُ نفسَهُ: هلْ عَمدَ الشاعِرُ إلى نظمِ قصائده على اللاحقِ غيرِ المطروق كثيرًا قاصِدًا ومدرِكًا فمُكثِرًا؟ فإنْ كانَ كذلك، فلمَ تبدو كثير من أبياتِ قصائده الطوال منظومةً على المخلّع يتخلّلها النّزرُ اليسيرُ من اللاحق؟

إنَّ هذا النّظمَ المتنوّع عروضيًّا في ديوان خليل مطران يؤكّد طولَ باعه في الثقافة العروضيّة، والشاعرُ حالَ نظمِهِ القصيدة في لحظةٍ شعوريّة ما فإنّها تأتيهِ –القصيدة– كُلًّا واحِدًا: عَروضًا ولغةً وصورةً فَتُخلَقُ في ذهنه مكوّنة، دونَ إدراكه بعضَ تجاوزاته فيها – أحيانًا – فيعيد النظر فيها من بعْدُ مدرِكًا ما كانَ قد تجاوزه.

والمتتبّع حياة مطران الشعريّة يجد أنّه قد غلبَ على شعره الإنشاد – الإلقاء – وأنّ كثيرًا منه كانَ قَدْ أُلقيَ في محافِل، أو ارتجالًا في جلساتٍ معَ الصّحب، وكذا كانَ مع قصائده التي نظمت على اللاحق وإن هُيّئَ لقارئها أنّها على المخلّع؛ ما يعني أنَّ بعضَها كانَ وليدَ لحظة انفعاليّة غيرَ مؤمَّلٍ فيه على غيرِ ما ينحوهُ الشاعر في قصائدَ طوال، وبعضها الآخر نظمَ لينشَد، وكلتا الحالتين كما ترتئي الباحثة هما ما جعلتا الشاعر ينظمُ على اللاحق ومعظمُ ما فيه موافق للمخلّع، فإيقاعُهما مشترك، وليسَ السماع بمقياس يعتدُّ به للتفريق بينهما، فتشابهَ عندَهُ الإيقاعان وكان ظنُّهُ أنّهما واحد، يقول في قصيدة "الزهر" وكانَ أهداها إلى إحدى عقائل المجد من السيدات المحسنات في باريس:

آذَنَتِ الشّمسُ بالتّواري ... وقدْ طَوَتْ رايَةَ الأصيلِ

وَأَقْبَلَتْ زينَةُ الدَّراري ... تَشْفي بِلألائِها الغَليلِ[1]

إنّ مقدّمَةَ قصيدَتِه تشير للوهلةِ الأولى إلى أنّها من مخلّع البسيطِ كونَه الأشهر من اللاحق، وتقطيع البيتين على هذا النحو يكون:

البيت الأوّل: – ب ب – / – ب – / ب – –   ب – ب– / – ب – / ب – –

مُسْتَعِلُن / فاعِلُنْ / فَعولُن   مُتَفْعِلُنْ / فاعِلُنْ / فَعولن

[1] خليل، مطران، **ديوان الخليل**، ج 1، ص 33.

البيت الثاني: ب – ب – / – ب – / ب – –	– – ب– / – ب – / ب – –
مُتَفْعِلُن / فاعِلُنْ / فَعولُن	مُسْتَفْعِلُنْ / فاعِلُنْ / فَعولن

وفي البيتين وصفٌ لهذه السيّدة التي فاقَت الشّمسَ في لألائها وحلّت مكانَها فغارتْ الشّمسُ التي نألف وطلّت شَمْسٌ متفوّقة عليها غير ما نألف. ثمّ يكمل:

كَمْ كَوكبٍ في الظّلامِ يبدو ... لكنّها ربّةُ النّجومِ

لَها جَوارٍ منْها وَجُنْدٌ ... كَجَوهَرٍ حولَها نَظيمِ

هَواؤُها عَنْبَرٌ وَنَدٌّ ... غذاؤها النّورُ والنّعيمِ

تَسْرَحُ مَنْشورَةَ الرّداءِ ... في مَسْرَحِ اللهوِ والذّهولِ

خائضَةً أبْحُرَ الهَناءِ ... في نسمٍ كُلُّها قَبولِ[1]

والشاهد هنا هو البيت الثاني من الأبيات قبلًا، كونَ الأوّلِ يبدو على المخلّع، وتقطيعه:

لها جَوارٍ مِنْها وَجُنْدٌ	كَجَوْهَرٍ حَولَها نَظيمِ
ب – ب – – / – – ب – –	ب – ب– – / ب – ب – –
مُتَفْعِلاتُنْ / مُسْتَفْعِلاتُنْ	مُتَفْعِلاتُنْ / مُتَفْعِلاتُنْ

فالشّطر الأوّل من هذا البيت لا يمكنُ أنْ يكونَ إلّا على اللاحق، بخلافِ بقيّةِ الأبيات، وما يُلحَظُ هنا تنوّع القوافي عندَه، وهو إذ ذاكَ يرمي عن كاهله قيدَ الالتزامِ بها، ما يعطيهِ مساحَةً أرحب في الوصف وحرّيةً في اختيار الكلمات، إلّا أنّ الشاعر قدْ وقَعَ في محظوراتٍ لغويّة لافتة في كلمة "النّعيمِ" وهي معطوفٌ على مرفوعٍ فجَرّها ملاءَمةً لقافيته، وكذلك كلمة "قَبول"؛ إذ جَرَّها وحقّها الرفع؛ كونَها خبر "كلها"، فخانه الإيقاع ربما وغلبَ عليه لغته، وكذلك عدوله عن اسم المفعول في وصفه الجوهر المنظوم إلى الصفة المشبهة "نظيمِ" أجَلَ أن توافق إيقاع قوافيه.

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 1، ص 33.

فمثله لا يقعُ في هذه الأخطاء وهو من هو في اللغة، إلّا أنْ تَكونَ قصيدَتُه وليدَةَ اللحظةِ فلم يُعِدْ فيها نظَرًا، وهوَ ما دعا الباحثةَ إلى أن تميلَ إلى اشتباهه بين إيقاعي المخلع واللاحق كونَ الأخير بالكادِ ظهر في أبياته الأولى، ثُمَّ إنّ انتقاله إلى تنوّع القافية يعضد ذلك؛ ما جعلَهُ يتحلل من قيودِ الشّعر آنَ الوصْفِ دونَ التنبّه إليه لاحقًا. ولئلّا تحجرَ عليهِ القول، فقدْ عمدَ من بعدُ إلى تسكينِ القافيةِ، يُختار من ذلك قوله:

لكنّها غادَةٌ غَيورُ ... وأيُّ حسناءَ لا تَغارْ

فرُبّما ساءَها نظيرُ ... ترى غديرًا بهِ اسْتَنارْ

منْ يَخلُ منْ شاغِلِ العَناءِ ... فوَهمُهُ الشّاغلُ الثّقيلْ

رَسْمُكِ هذا في حَوضِ ماءِ ... يا منْ تنزّهتِ عَنْ مَثيلْ[1]

ولربما الأداء اللغوي هنا ينخفضُ عندَه؛ ما ينعكِسُ على أدائه الشّعري، فسكّنَ غيرَ معتبر لضمٍّ وفتحٍ وكسر، أجلَ استقامةِ قافيَتِه، كما أنّ الأبيات الثلاثة الأولى فيما سبق تبدو على المخلّع، ليظهر رابعها على اللاحق؛ ما يَعني وجوبَ أنْ تُعتمد (مستفعلاتُن) وصورها في التقطيع، وينتفي إذ ذاكَ ما كانَ اعتُبرَ أنّه مخلّع البسيط قَبلًا، ثمّ يستكمل الشاعر وصفه على هذا الصدد، وينهي القصيدة نحو:

كَلَمعَةِ السّعدِ في الشّقاءِ ... كَدَمْعَةِ الوَجدِ في المَسيلِ

كالْبِكرِ بالْحُسْنِ والْحَياءِ ... وَغَضِّها طرفَها الْكَحيلِ[2]

والشاهدُ في هذا الكلمة الأخيرة من البيت الأخير "الكَحيلِ"، فقد جرّها موافقَةً للقافيةِ قبلها في "المَسيلِ" وكانَ حقّها النّصبَ نعتًا للطرفِ الكحيل، فوقَعَ في ما وقعَ فيهِ قَبلًا، وغلب الإيقاع عليه لغته مرة أخرى.

ويذكر الباحث حسام أيوب في دراسته الإيقاعَ في شعر أحمد شوقي، أنّ الشاعر يُكيّفُ طرائقه في الكتابةِ وَفقَ ما يطلبه العروض، لاجِئًا إلى كثير من البدائل الصرفية –كما كلمة (نظيم)

---

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 1، ص 33.
[2] المصدر السابق، ص34.

في الأبيات السابقة– والصوتية والتركيبية والمعجمية التي يتيحها له النظام اللغوي استجابة لمتطلبات النظام العروضي وقد ينتهك قواعدَ النحو، ما يجعله يُخضع النظام اللغوي وفق رغباته؛ فيخلخل اللغة في نصّه الأدبي كيفَ شاء[1]. إلّا أنّه لا يبدو للباحثةِ تخيّر مطران بدائل لغويّة في النص السابق؛ إذ اخترقَ النحوَ في غيرِ ما يجِب، كونَ ما وقعَ به لا يُعدُّ بديلًا يمنحه النظامُ اللغوي سوى العدول في الوزن من صيغة "مفعول" إلى "فعيل" كما تَبيّن، في حين التجاوزات النحوية، ربما تكونُ بسبب النظم الآني وعدم مراجعته شعرَه*.

وممّا نظمَ على "اللاحق" قصيدته "لِيلي أو ليلى" وعدتها سبعة أبيات واصفًا بها فتاةً سمّيت بالاسمين العربي والغربي، واتّفَقَ أنّها جمعت الصفتين من سوادٍ في شعرها مخلوطٍ بصهب، فالأسود شعر شرقي والذهبي شَعرٌ غربي، فقال:

عنوان فخر الفتاةِ شَعرٌ ... يقولُ رائيهِ: ما أُحيلى

إن عَقَدَتْهُ استقام تاجًا ... أو أرسَلتْهُ استطالَ ذيلا[2]

تبدو هنا روح الدعابة عند الشاعر في وصفه الشعر، ويُخيّل – لوهلةٍ – أنه نظم على المخلّع، ليقول بعدَ بيتٍ آخر:

لوناهُ حُسْنٌ لا فرقَ فيهِ ... والنّاسُ فيهِ حزبانِ مَيلا

يُقالُ غَربٌ إن كانَ شمسًا ... يُقالُ شَرقٌ إن كانَ ليلا[3]

---

[1] أيوب، حسام محمد، **الإيقاع في شعر أحمد شوقي: دراسة أسلوبية (رسالة ماجستير)**، الجامعة الأردنية، 1998 م، ص 62.

* ترى الباحثة تأويلًا آخرَ لوجود مثل هذه الأخطاء اللغويّة في قصيدته، إذ ربما عمد الشاعر " خليل مطران " إلى تسكين جلّ قوافيها وليسَ بعضها، وعليه يستقيم الأمرُ عنده لغة ووزنًا، ولربما كانَ الخطأ هنا لعدمِ تنقيح الناشر هذه الطبعةَ التي اعتمدتها الدراسة، ولذا فقد ارتأت الباحثة العودة إلى نسخٍ أخرى للتثبت من التشكيل السليم لهذه القصيدة، فرجعت إلى الطبعات الآتية:

- مطران، خليل، ديوان الخليل، ط 2، مطبعة دار الهلال، مصر، 1948 – 1949 م.
- مطران، خليل، ديوان الخليل، د / ط، دار المعارف – دار الهلال، 1949.
- مطران، خليل، ديوان الخليل، د / ط، مطبعة المعارف، مصر، د / ت.

وقد وافق التشكيل في الطبعتين الأوليين التشكيلَ في الطبعة المعتمدة في هذه الدراسة، في حين جاءت القصيدة في الطبعة الأخيرة تحت عنوان مغاير " النجمتان " وكذلك برواية مختلفة لبعض الأبيات عن الطبعات الأخرى، أمّا عن التشكيل فقد اشتركت معها – الطبعات – في تسكين الأبيات المسكنة فيها، في حين أبقت على الأبيات الأخرى دونما تشكيل ودونما سكون، ولرُبما أشكل على الناشر حقيقة خطئها إذا ما شكّلت، فسَلَبَها الحركات والسكون لئلا يُثبتَ الخطأ للشاعر. وأيًّا كان؛ فإنّ النتيجةَ تبقى على ما هي، وهي اشتباه الإيقاعين عليه حالَ نظمِ القصيدةَ الآني، وحتّى لو كانت قوافي القصيدة مسكّنة في حقيقتها فهيَ تُجسّد عزوفَه عن التشبث بنظام الإعراب والالتزام به حالَ النظم الآني، ما يسلس عليه قولَ الشعر بشكلٍ أكبر مما لو التزم بالحركات.

[2] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 2، ص 265.

[3] المصدر السابق نفسه.

فينتفي كون القصيدة على المخلع، إذ تظهر في البيتين التفعيلات (مُسْتَفْعِلاتُنْ / مُسْتَفْعِلاتُنْ / مُسْتَفْعِلاتُنْ / مُسْتَفْعِلاتُنْ) و (مُتفْعلاتن / مُسْتَفْعِلاتُنْ / مُتَفْعِلاتُنْ / مُسْتَفْعِلاتُنْ) على التوالي، ولا يبدو في هذه القصيدَةِ صَنعَةٌ وتروٍّ وإعمال فكر، بقدرِ ما أنها انفعال لحظة جادت به قريحةُ الشاعر في هيئة مقطوعَةٍ عابرة مباشرة، ليختمها بقوله:

يا طفلةً شَعرُها كمسكٍ ... هِيلَ نُضارٌ عليهِ هَيلا

جَمَعتِ حُسْنَيهِما فَكوني ... إن شئتِ لِيلي أو شئتِ ليلى[1]

ومثلها في ذلك قصيدة "الوردتان"[2] وهيَ قصيدة موشّحة كانت قدْ نظمت على نهجِ موشَّحةٍ سابقة لها فأُعجبت بها آنسة شرقية من أوانس البيوتات المشهورة، فبدا للشاعر أنّها تتمنّى عليه أن ينظم فيها مثلها، فأجابها إلى ما تمنّت، وهي كسابقتها في الوصف، إلا أن ما يميّزها سكون كل قوافيها المتنوّعة؛ ما جنّبَ الشاعر قيدَ الإعمال ومنحه حرّيةً في استرسال الوصف، غيرَ مضطرٍ لأن يتروّى النظر في مواضعها الإعرابية، فجاءته عاجلة ساكنة على إيقاعٍ واحد.

ومنَ النتف التي نظمها على اللاحق مكتفيًا فيها ببيتين:

آمَنْتُ باللهِ، كُلُّ شيءٍ ... فيما نَراهُ إليهِ هادِ

ما بِيَ إدراكُهُ ولكن ... إنْ يغوِ عَقلي يرشدْ فؤادي[3]

وهما تجسيد حال شعورية إيمانية قَيّدَها شِعرًا، واصفًا خضوعَه التام واستسلامه للواحدِ في هذا الكون. وإنْ لم يُدرِكْهُ رؤيةً وإن شطَّ بهِ العقلُ شيئًا، فإن القلبَ يردُّه إلى حال الرشد والإيمان من جديد. والبيتُ الأوّل في شطره الأوّل يحيل إلى اشتراك المخلع واللاحق به نحو (– – ب – / – ب – / ب – –) أو (– – ب – – / ب – ب – –)، إلّا أنَّ الإشكالَ يقع في شطره الثاني، نحو:

فيما نراهُ إليهِ هادِ: (– – ب – / ب ب – / ب – –)

---

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 2، ص 265

[2] المصدر السابق، ج 1، ص 35.

[3] المصدر السابق، ج 3، ص 328.

ما يستوجب هنا مدّ الهاء في " إليهِ " وإشباعها ليستحيلَ المقطعُ طويلًا، فيحول التقطيع إلى (– – ب – / – ب – / ب – –) أو (– – ب – – / ب – ب – –) ليستقيمَ وزنًا، وهُوَ ما يشيرُ إلى أنّ هذين البيتين وليدا آن انفعالي جادَ بهما الشاعر؛ فمدَّ ما حقّه أن يقصّر.

ومما يؤكد كونَ البيتين على التقطيعِ الثاني (مستفعلاتن / مُتفعلاتن) وليس على وزن المخلع (مستفعلُن / فاعلن / فعولن) هو البيت الأخير وإن وافقَ شطره الأول المخلع إلّا أنّ الثاني ينفي أن يكونَ عليه، فتكون تفعيلاته: (مُسْتَعِلاتُنْ / مُتَفْعِلاتُنْ ... مُسْتَفْعِلاتُنْ / مُسْتَفْعِلاتُنْ) مَعَ وجوبِ إشباع الضم في "إدراكُهُ " كحالِ "إليهِ" في البيت السابق، وهو كذلك ما يعضد من قول الباحثة من أنَّ الشاعر ربما اعتمدَ الإنشاد أو التلحين حالَ نظمه في أوقاتٍ انفعاليّة دونَ أن يكلّف عقله عناءً فاشتبه عليه إيقاعُ البحرين، وسواءَ كانَ مدرِكًا أمْ غيرَ مدرِكٍ نظمَه على اللاحق، فإنَّ وجودَه بأبياتٍ قليلة غير مشترك فيها مع المخلع ينفي أن تنسب القصائد إلى الأخير.

ولا يقتَصِرُ الإيقاع الذي يكتب عليهِ مطران على ما ألفته الأذن العربية من أوزان، ذاكَ أنّه كما أولى الإنشادَ حقًّا فقد كانَ عندَه مزامنًا لذلك الإيقاع الكتابي؛ ما انعكَسَ تباعًا على تجلّيات صور البحور عنده، يقول مثلًا في قصيدة "القاضي العادل" وكانَ أهداها لمحمد عبد الهادي الجندي، وكانَ أنقذ فتيانًا أوشكت التهم السياسية الملصقة بهم أن تودي بهم إلى القتل:

صَبَّحَ الأزْهارَ طَيْفٌ مَلَكِيٌّ يَبـهـرُ بالزّهـورِ

يا لَها بِكْرًا كَحورِ الخُلدِ هبّتْ تَخْطِرُ في البُكورِ

قَلّدَتْ جَبْهَتَها في نَسَقٍ زاهي البيـاضِ تاجَ قُطْـنِ

وَأعارَتْ ثوبَها منْ خَيْرِ ألْوانِ الرّياضِ كُلَّ حُسْـنِ[1]

إنّ كتابةَ القصيدةِ على هذا النّحوِ في حدِّ ذاتهِ إيقاع، كما يوحي أنّ ثمَّ نَسَقًا جديدًا مخترِقًا لنسق القصيدة العموديّة المألوفة، وإنْ كانَ اعتَمَدَ الشطرينَ في كتابته في ائتلافٍ مع مبنى القصيدة المعتاد، إلّا أنّ الاختلافَ بادٍ في كَمِّ التفعيلاتِ في كلّ منهما، فكانَ الأوّل طويلًا نصابه أربع

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 2، ص 299.

تفعيلات على الرمل، فيما اخْتُزِل الآخَرُ بتفعيلَةٍ واحدة، وعليه يكونُ وزن الرمل خماسيًّا منقوصًا منه تفعيلة.

ثمّ إنّ الأمر اللافت هنا تنوّع القوافي البادي في الأبيات واتّفاق صدورِ كل بيتين بقافية موحّدة وكذا الأَعجاز؛ ذاكَ أنّ تعمّد الشاعر هذا المبنى ينفي وصلَ الأشطر ببعضها بتقنية التدوير، ما يعني ضرورةِ الوقف نهايةَ كلّ شطر، وإلّا اختلَّ عروضُ البيت، وعليه يكونُ وزن البيت الأول نحو:

صبَّحَ الأزْ / هارَ طيفٌ / مَلَكيٌّ / يَبْـهرُ بالّزُهورِ

فاعِلاتُنْ / فاعِلاتُنْ / فَعِلاتُنْ / فاعِلا فاعِلاتُنْ

فما الذي يرومه مطرانُ من هذا الشكلِ الجديد؟ وكيفَ خَدَمَهُ في بيان المَعنى؟.

يبدو أنَّ اتّكاء كثيرٍ من قصائد مطران على مجزوءات البحور والمشطور منها لمْ يثنهِ عن أن يجعلَ شطرَ أبياتهِ مكوّنةً من تفعيلَةٍ واحدة، والملاحظُ في القصيدةِ أنّ قارئها يشعُرُ أنَّ ثَمَّ اكتِفاءً في المعنى عندَ انتهاءِ الشّطرِ ذي التفعيلاتِ الأربع وكأنّه مجزوء الرّمل، لكنْ ما إنْ يقف القارئ على المعنى حتّى يُفاجَأ أنَّ ثَمَّ اسْتِزادَةً عَلَيْه.

إنَّ الشاعر يعيد اختزال معنى الشطر الأول في التفعيلة اليتيمةِ في الشّطرِ الآخر، وكَأنَّ ثَمّ قَرارًا وجَوابًا في تشكيله ذاك، فطول النّفس بدايَةً يُخفِضُ من قراءةِ البيت عند انتهائه، إلّا أنّ التفعيلة الأخيرة تُعلي من شأنِ النّغمِ مرّةً أخرى، مستعيدَةً كلّ ما سَبَقها في الشطرِ قبلها، فعلى سبيل المثال: يُصوّرُ القاضيَ العادلَ المرحومَ بطيفٍ ملائكيّ أطلّ ببهائِه مصبّحًا على الأزهار، إلّا أنَّ ذكرَ الشاعر "بالزهور" –الجار والمجرور– مرّةً أخرى يجعله يتعلّقُ بالفعلِ قبلهِ في استعادةٍ للصورةِ التي فرغ منها، فالجار والمجرور هنا متعلقان بالفعل "يبهر" نهايةَ الشّطرِ الأوّل، ما يعني اتّصالَ المعنى معَ توكيدهِ واستحضار الصورةِ مرةً أخرى.

وكذا الأمر في البيت الثاني، إنّه يُصوّرُ الزّهورَ لحظةَ استقباله بالحورِ العينِ وهي تخطرُ وتتراقص، إلا أنه يستزيدُ بعدَ الوقف فيقول "في البكور" في إشارَةٍ إلى وقتِ انتظارها له، وهو مرةً أخرى يجعل الجار والمجرور هنا متعلِّقَينِ بالفعلِ قبلهما "تخطر" الذي سيحيل تباعًا إلى فاعله

الذي يسبقه "حور الخلد"، ما يعني إعادَةَ استنهاضٍ للمعنى من بعدِ خفوتِ جوابه، ثمّ جعل المعنى كلّه قارًّا في "الجار والمجرور" الذي يستعيدُ فُجاءَةً المعنى السابق مَزيدًا عليه معانٍ أخرى. وكَذا "تاج قطنٍ" وإعادَة ربطِها بالفعلِ بدايةَ البيتِ الثالث، في استعادةٍ للمعنى الممتدِ مرّةً أخرى، وكأنّ قراره كائن في التفعيلةِ الأخيرة، وكذا الأمر في القصيدةِ كلّها.

إنّ مطرانَ هنا يُصَرّحُ برغبتهِ في الخروجِ من إسار القديم، فتلاعَبَ في البحرِ وتفعيلاتِه كَمًا وكَيفًا، إلّا أنّه تخيّرَ شكلًا قريبًا من الموشّحاتِ لئلّا يُظهرَ التغيّرَ مرة واحدة فيمجّه الإلف العربي. إلّا أنّنا نجده يعيدُ ذاكَ مرّةً أخرى في شكلٍ آخر غير مطّرد ولا معروف، في قصيدته "توت عنخ آمون" وَقَدْ لحّنت نشيدًا إثر إخراج جثة "توت عنخ آمون" والكنوز العجيبة التي كانت في قبره، يقول فيها:

أنا " فرعون " أنا " توتانَمونْ " ... صاحِبُ التّاجينِ منْ أبناءِ " را "

أنا مَنْ يُكْرِمُ فيهِ العالَمونْ ... مصرَ في أعلى " الذُرى "[1]

والشّاهد هنا أنّ البيتين على بحر الرّمل، إلّا أنَّ الأشطر الثلاثة الأولى كانت على التامّ منه فيما اجتُزِئ البحر في الشّطر الأخير، فصار صدرُ البيت الثاني رملًا تامًّا وغدا عجزه رملًا مجزوءًا.

ويكمل الشاعر:

رايَةٌ خضراء راحت ترفُّ ... بنجومٍ وهلالِ

لونُها عن خصبِ مصرَ يشفُّ ... ظلّها نورٌ بدا لي[2]

إنَّ الشاعرَ هنا يتلاعبُ بالوزنِ كيفما شاء، فتارة يجعل الشطر طويلا عن صاحبه وتارة يجعلهما متساويين، ففي الأشطر اليمنى من البيتين السابقين يلحظ لوهلةٍ أنها على الرمل، نحو:

رايَةٌ خَض / راءُ راحت / ترفُّ

فاعِلاتُن / فاعِلاتُن / فعولُن أو مُتفعِلْ

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 3، ص 166.
[2] المصدر السابق نفسه.

إنّ الشاعر يقحمُ في عَروضِ البيت تفعيلةً مغايرة عن بقيّته، ثمّ معَ تقصير الشطر الثاني فإنّه يحوّر إيقاعَ الرّمل حسبَ رغبته، وكذا يفعل في البيت الذي بعدَه، يعيد التفعيلة المقحمة ذاتها في "يشفُّ" فلا تنبو عن الذوق، ما يجعل المستمع يألفها بالتّكرار، فيبدو له الإيقاع مقبولا، وليسَ عنه ببعيد أو شاذ. وكَذا يفعلُ بقيّةَ أبياتِ القصيدة. ولربما خَلَط تفعيلات "المديد" بتفعيلات "الرمل"، إذ بالمكنةِ أن يغير التقطيعُ السابق ليُستحالَ إلى المديد، نحو:

راية خض/ راءُ را/ حت ترفُّ

فاعِلاتُنْ / فاعِلُنْ / فاعِلاتُن

وبين المديد والرمل تشابهٌ وتقارب في التفعيلات، فمزجَ بينَ إيقاعيهما. ولعلَّ رؤيته المسبقة في أنْ يجعَلَ منه نَشيدًا ملحّنًا شجَّعه على أنْ يكونَ فيها أكبرَ منَ العَروض فيتحكّمَ فيهِ كيفما يشاء، وينوّع في تشكّلات التفعيلات وتجلّياتها في حريّةٍ ليست معهودة.

إنَّ الذي قد يخفي تلاعبه العَروضي تلحينُ هذا النشيد، ثمَّ إنّه كُتِبَ للعامّة ما يَعْني أنّه لن يضيرَ مسمعهم تغيراته العروضيّة ما داموا يسمعونه مرنّمًا منغّمًا لا يَظهر فيهِ ما قد يلتفتُ إليهِ أهلُ الاختصاص.

وعَلى "الخفيف" ينتهجُ ذاتَ ما فعله في مثال الرّمل الأوّل، وذاكَ في قصيدَته "الفنون الجميلة"، يقول فيها:

مِنْ بَقايا الشَّبابِ في وادي   قلبِيَ الْمُسْتَكينْ

زَهْرَةٌ في شُحوبِها البادي   ظَمَأٌ مِنْ سِنينْ

ذادَها دَهْرُها عَنِ الورْدِ   فاسْتَوَتْ ناظِرَه

وَهْيَ بعدَ الذّبولِ في الوَرْدِ   لَمْ تَزَلْ ناضِره[1]

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 4، ص 56.

إنّ الشكل الذي ترتّبَتْ علَيهِ أشْطُرُ القصيدة هو ذاتُه الإيقاع الكتابي الذي ترتّبت عليهِ أبيات الرمل من قبل، فتبدو الأصوات والمعاني الأولى طويلة ذات امتداد يخفى في النهاية، ثمَّ يأتي الصّوتُ مرتفِعًا قصيرًا مختَزِلًا المَعنى في تفعيلاتٍ قليلة لها ربطٌ بكلِّ ما قبلَها.

لقد كتبَ الشّاعر قصيدته واصفًا فترةَ انقضاءِ الشّباب، عاقِدًا تقابُلًا ما بينَهُ بعدَ انتهاء شبابه والزّهرة التي تحدّثَ عنها. هذه الزّهرة الممثّلة عمرَه كانت قدِ اسْتَقَرّتْ في وادي قلب الشاعر الضّعيف، في إشارةٍ منه إلى ذبولها، كما أن تخيّر الشاعر الواديَ ليكونَ مكانَ الزّهرة يعني عمقَ بعدِها عنه، إضافةً إلى عجزه عن تقديمِ ما يبقيها في حالٍ حسنة بوصفه قلبه بـ " المستكين "، فغَدَت شاحبة عَطشى لَمْ تنَل مورِدَها ليساعدها على البقاء كما يجب سنينَ عديدة، إلّا أنّها لم تقطَعِ الأمل وما زالَ فيها بعضٌ من نَضار.

إنّ التركيب "قلبيَ المستكين" يأتي بشكلٍ ذي نغمة مرتفعة بعدَ انقطاع الصّوتِ في الشّطرِ الأوّل، إلّا أنّه يستعيد المعنى مرةً أخرى لاتصاله بالوادي من قبل فهوَ "المضاف إليه" الذي لا ينقطع عن مضافه، وكذلك "ظمأ" مبتدأُ الجار والمجرور "في شحوبها" فثمّ اتِّصالٌ رغمَ أنّ الكتابةَ تشي بانتهاءِ الكلامِ نهايةَ الأشطر الأولى، لا سيما أنّ إيقاعَ الأشطر الأخرى مغايرة عن إيقاع الأولى. إنّ الأشطُرَ الأولى واضحة في كونها على الخفيف، وجميعُها تقطيعها العروضي نحوَ (فاعِلاتُنْ / مُتفْعِلنْ / فَعلا) إلّا أنَّ الإشكالَ كائنٌ في الأشطر الأخرى، نحو:

قلبِيَ المُسْتَكينْ: – ب – – / ب – ْ أو – ب – / – ب – ْ

ظَمَأٌ منْ سِنينْ: ب ب – – / ب – ْ أو ب ب – / – ب – ْ

فاسْتَوت ناظره: – ب – – / ب – أو – ب – / – ب –

لمْ تزلْ ناضِره: – ب – – / ب – أو – ب– / – ب –

إنّ استكمال التّقطيع في الأشطر الأخرى على نحوِ ما كانَ في الأولى لا يمكنه أن يبقيه على الخفيف كمًّا وكيفًا، فإذْ تَظهر التفعيلة الأولى "فاعلاتن" إلّا أنّ المتبقي منَ الأصوات يكون "فعولْ"، وفي حالِ تغيير التقطيع على نحوٍ آخر فإنّ التفعيلات ستكون نحو"فاعِلُن / فاعلانْ"، وإذ تكونُ صدور الأبيات كلّها على الخفيف فإنّ الأعجازَ تنحو إيقاعًا آخرَ يقرب من أن يكونَ

مشطورَ المحدَث، وذا إيقاعٌ كُلّي غيرُ مألوف، إنّه يتلاعبُ في الخفيف ليخرجه على النحو الذي يوافق رغباته، وكذا يفعلُ بقيَّةَ أبياتِ القصيدة، يقول مستكملًا وصفَ الزّهرة:

لَبِثَتْ وهيَ آخِرُ الزّهرِ   في رِياضِ الهَوى

وَأراها تقضي وفي الإثرِ   سائِرُ القوى

كدتُ أمسي واليأسُ بي حلّا   من تعافيها

فإذا للعنايةِ الجُلّى   آيةٌ فيها[1]

فما زالَ يوظّفُ قرارَ المعنى وجوابه في الهيئة التي ارتآها مبنًى لقصيدته، زهرته الآن آخر من في الزهور، في إشارةٍ منه إلى مرحلة عمريّة متقدّمة، إلّا أنّ هذه الزهرة استقرّت في حقول الحبّ من بعدِ حين، فبعدَ أن باتت منتظرة وفيها شيءٌ من نضار على شفا الاختفاء، حتّى تعافت وغدا نضارها آية غير متوقّعة تشي بذلك "إذا" الفجائية التي تنبئ بما هو غير متوقّع.

إنّ الشاعر يتماهى مع زهرته، وما هيَ إلا انعكاسُ شخصه في محطات مختلفة، إلا أنه لمسَ شيئًا من الحبّ من بعدِ يأسٍ فتعافى، أمّا كيفَ كانَ ذلك، فالنّبأ في نهاية قصيدته:

يا فَتاةً باللطفِ حيّتْها   عِشْتِ منْ غادِيه

قَطْرَةٌ من نداكِ أحْيَتها   فَزَهت ناديه[2]

تجلّت فتاةُ الشاعر في هيئةِ سحابَةٍ لم تضنَّ بالسقيا على الزهرة إذ رأتها ذابلة، فحيّتها بالنّدى فأحْيَتها، وهيَ إذْ ذاكَ أحْيَت الشاعر نفسَه.

إنّ الشاعرَ هنا يخرج صراحةً عن تقاليد الشعر الموروثة، وفي بثِّ جديده العَروضي فإنّه يوظفه في هيئةٍ قريبةٍ منَ الموشّح مرّةً أخرى، لئلّا يمجّه الإلف، فكانَ على نحوٍ مشابه، وقد وردَ عند صفي الدين الحِلّي شيء من هذا في قوله:

شَقَّ جَيبُ اللّيلِ عنْ نَحْرِ الصّباحْ   أيُّها السّاقونْ

---

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 4، ص 56.
[2] المصدر السابق نفسه.

وبَدا للطلِّ في جيبِ الأقاحْ لؤلؤٌ مَكنونْ

وَدَعانا للذيذِ الاصْطِباحْ طائرٌ ميمونْ[1]

فالصدرُ –كما يشير إلى ذلك إبراهيم أنيس– في كل بيتٍ من أبياتهِ أتى طويلًا على بحر الرمل، في حين جاء العجز في كل منها قصيرًا على وزن (فاعلنْ / مفعولْ)، وهوَ ما لا عهدَ لأهلِ العروض به في أشعار العرب القديمة[2].

يبدو أنَّ خليل مطران قدْ تأثَّرَ كثيرًا بالموشّحات لِما ضمنته من ثورةٍ شعريّة، وفيها بدا جليًّا عهدُ التجديد، في تأكيدٍ منه ربما أنه كما كانَت جديدًا في عصرٍ يلائمها، فكذا هذا العصرُ قد يكونُ له جديده وَفقَ ما يلائمه.

وفي هذا السياق –التجديد والثورة الشعرية– فقد ورد في ديوان خليل مطران قصيدة نثريّة واحدة له، وفيها يترسّخ معنى الخروج عن القديم الشّعري بكل ما فيه قافيةً ووزنًا وشكلًا. والشعر المنثور "يهدفُ إلى الاستغناءِ عن التقنية المألوفة في الوزنِ والقافية، ويستَعيضُ عنها بإيقاعٍ خاصّ، ينبجسُ من التّجربةِ الشعرية وينسجم معها، ويَتَفاوت وضوحًا وخفوتًا تِبعًا لمدى العمق في التجربة والإخلاص لها، وتبعًا لمدى توفيق الشاعر في انتقاء مفردات ملائمة، والتنسيق بينَها في بنائه للجملة الشعرية"[3]، ومما وردَ عليه عندَ مطران قصيدته "شعر منثور – كلمات أسف"، وقد أنشدت في حفلِ تأبين للشيخ إبراهيم اليازجي.

وفي القصيدَةِ يثورُ مطران صراحةً على الشعر برمّته؛ فهولُ المَوقف وفاجعة الموت لا يُترَيّثُ عندَها شِعرًا، إنّما تَجودُ النّفس بما تشعر دونما قيد، كما على الزفرات الشعوريّة أن تخرُج على سجيّتها، ويصرّح بذلك بقوله:

أطلِقْ عَبَراتِكَ منْ حُكْمِ الوَزْنِ وقيدِ القافية

---

[1] صفي الدين الحلي (752 هـ)، **ديوان صفي الدين الحلي**، د / ط، دار صادر، بيروت، د/ ت، ص 125.

[2] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص 225.

[3] توفيق، عباس، **تجربة أمين الريحاني في الشعر المنثور**، مجلة زانكو، ع 1، مج 5، 1979 م، ص 95.

وَصَعّدْ زَفَراتِكَ غيرَ مقطّعة عَروضًا ولا محبوسَةً في نِظام[1]

تبدو حرقة المشهد وأسَفه على الفقيد باديةً قاسية في كلماته، وهوَ يصّعَّدُ بعاطفته في مزامنة معَ تصعيدِ تصريحاته في الثورة على القديم، إنّهُ يَرى في العروضِ فصلَ ما يجب أن يتّصِلَ أحيانًا، والشعورُ يحتاجُ أنْ يكونَ مكثّفًا غير منقطع حتّى يصلَ بسرعة كما حال الشاعر النفسية الآن، وَإجبارُ النّفسِ على أنْ تعبر عن عاطفتها شِعرًا مُقولبًا في نظامٍ أملاهُ من لم يعيشوا حالَ الشاعر الآن، يجعله حبيسَ نفسه مقيّدًا لا يُعبّرُ عمّا يريد بصدق؛ لذا كانَ صادقًا وخرج عن سنن الشعر وزنًا وقافيةً وشكلًا.

يقول:

قل وَقَدْ نَظَرتَ إلى الموتِ وهو قاتِلٌ عامِدْ

ما توحيهِ إليكَ النّفسُ لدى رؤيةِ إثمه الرائع

لا عتَبَ على الحِمامْ. هُوَ الظّلمة والحياةُ والنّور

هوَ الأصْلُ الأزليّ الأبدي. والنّورُ حادِثٌ زائل

فإذا أزهرَ شارِقٌ في دُجُنّةٍ فهُوَ يكافحُها ويُنافيها

إلى أن ينقَضِيَ سببَه فيتضاءلُ ثمَّ يتلاشى فيها[2]

يختَزِلُ الشاعر هنا رؤيته الوجوديّة ببضعةِ أسطر، إنّه يأمرنا أن نقول للموت القاتل الآثم ألّا عتابَ على ما ليس بيدِنا حيلة تجاهه وردعه، إنّنا لا نملكُ ردًّا تجاه القدر، إنّما هوَ الباقي ظلمةً ونورًا، حتّى إنَهُ الأصل من قبل وجودِنا، إنّ الشاعر يردّنا إلى حيثُ لم نكُن إلى العدم، هنالكَ كنّا وما وجودُنا في النور إلا حادِثٌ عرضي، حتى وإن لمعَ وأزهر برقنا ذاتَ وجود، فإنّه لا بُدّ غارب.

الشاعرُ هنا يكثّف المعنى بحشدِ الصّور وتقنيات التشبيه والتشخيص والحوار، إنّه يحاول أن يستعيض بطاقاته اللغويّة ليقدّمَ المعنى مكتملًا غيرَ منقوصٍ وإن غاب فيه الوزن والقافية، إنّه

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 1، ص 294.
[2] المصدر السابق نفسه.

يُجسّد المعنى الذي يرتئيه أمين الريحاني للشعر وهو: "أمواجٌ منَ العَقلِ والتّصوّر تولّدها الحياة، ويدفَعُها الشّعور فتجيء الموجَة كبيرَةً أو صغيرة ، هائجة أو هادئة، محرقة أو باردة أو فاترة، بحسبِ ما في الدّافع من قوة الحسِّ والبيان"[1] وكَذا كانَ شعر مطران النثري ممتلئًا بالفلسفة والخيال والصور البيانية، مجسّدًا شعوره بالأساليب اللغويّة على حسابِ الوزنِ والقافية.

2.2 تجليات القافية ودلالاتها في ديوان خليل مطران:

لا يخفى اهتمام النقّاد بموضوع القافية كونَها عُدّت ركنًا من أركانِ الشّعرِ العربي، وقَدْ اجتهدوا في دراستها أجلَ تحديدِ مصطلحٍ لها فخاضَ فيها الكَثيرون حدًّا بلغَ التكلّف، ورَغمَ الزّخم الإيقاعي الذي تُضفيه على القصيدة إلّا أنّ الالتزامَ بها بَدا مختلفًا فيه على مرِّ العصور، وذاكَ تِبعًا لناموسِ التطّور؛ إذ إنّ ما صلحَ معَ الأقدمين، ليسَ بالضّرورةِ أنْ يصلح لعصورِنا: فما القافية؟ وما حَدُّها ووظيفَتها؟ وَكَيفَ تجلّت في أشعارِ مطران؟ وهل بدا فيها مقلِّدًا أم جدّدَ على نحوِ ما صرّحَ في ديوانه؟

لقد اختلف القدماء في تحديد مفهوم القافية وتوسّعوا فيه تِبعًا للمقاطع التي تتكوّن منها، فالأخفش في كتابه القوافي يعرّفها: " أنّها آخر كلمة في البيت، وإنّما قيلَ لها قافية لأنّها تقفو الكلام"[2]. ويوردُ رأي بعضِ العرَبِ في كونها مكوّنة من كلمتين، في حين عَدّها آخرونَ البيتَ كلَّه[3]، بدليلِ قولِ حسّان بن ثابت:

ونحكُمُ بالقوافي منْ هَجانا ... ونَضْرِبُ حينَ تختَلِطُ الدّماء[4]

وأطلقَ بعضهم القوافي على القصائد، وبعضهم عدَّ القافيةَ حرفَ الرويّ الأخيرِ في البيت[5]. ويرى ابن رشيق في "العمدة" أنّ إطلاق القافية على الروي والبيت والقصيدة من ضرب المجاز عندَ العرب، وأنّ استعمالهم المصطلح على نحو ذلك كان على سبيل التواضع التواصلي عندهم[6]. وأوردَ الأخفش تعريفَ الخليل لها أنها "ما بينَ آخرِ حرْفٍ منَ البيت إلى أوّل ساكنٍ يليه معَ

---

[1] الناعوري، عيسى، **أدب المهجر**، ط 3، دار المعارف، 1977 م، ص 65 – 66.
[2] الأخفش، أبو الحسن، سعيد بن مسعدة (830 هـ)، **كتاب القوافي**، تحقيق: أحمد راتب النفاخ، ط 1، دار الأمانة، بيروت، 1974 م، ص 3.
[3] المصدر السابق، ص 5 – 6.
[4] حسان بن ثابت، **ديوان حسان بن ثابت**، شرح وتعليق: عبد مهنّا، ط 3، دار الكتب العلمية، بيروت، 1994 م، ص 20.
[5] الأخفش، **كتاب القوافي**، ص 6.
[6] ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، ج 1، ص 154.

المتحرّكِ الذي قبل الساكن"[1]، فيما أورد التنوخي في كتابه "القوافي" التعريف في روايةٍ أخرى أنّه "الساكنان الآخِران من البيت وما بينَهما معَ حركةِ ما قبلَ الساكنِ الأوّلِ منهما"[2]، وهذا الأخير هوَ ما تعتمده الباحثةُ في دراستها.

ولمّا لم يكنِ العرب أهلَ كتابة وقراءة فقد عنوا بموسيقى اللغة؛ كونَهم أهلَ سماعٍ وإنشاد، ولذا كانت القافية جزءًا أساسًا في شعرهم ليسهلَ حفظه وروايته ومن ثم تداوله[3]. ويقول ابن جنّي بعدَ حديثه عن السّجع في النثر والأمثال وسهولة حفظها لذلك "... وكذلك الشعر، النّفسُ لهُ أحفظ، وإليهِ أسرع"[4]. ويعلق الباحث عبد الفتاح لكرد على ذلك بأن مجيء القافيةِ نهايةَ البيت، كمجيء السجعةِ في النثر، ما يجعل الأذن تتشوّق لسماعها عندَ فترة سماعيّة معيّنة، فالقافية هي الوقفة التي تترقبها النفس وترتاح عندها برهة من الزمن، لِتُعاد من جديد دورية الوزن والإيقاع، وهكذا حتى تنتهي القصيدة[5]. وغير ذلك، فإنّ القافيةَ بلغت أهميةً قد يُحكم من خلالها على البيت بجودته أو رداءته، رغمَ كونها جزءًا قصيرًا من البيت، إلّا أنّ شبيب بن شيبة قالَ فيها: "وحَظُّ جودَةِ القافية وإن كانت كلمة واحدة، أرفَعُ من حظِّ سائر البيت"[6].

ولمّا كانَ في القافيةِ زخمٌ موسيقي، فقد كانَت مَعينًا لحفظ الشّعر ويسرِ تداوله، ولَمّا ظهرَتْ عصورُ التّدوين، لا شَكّ بدا أيسَر تقييد الشّعر بالكتابةِ دونَ الحفظ، ولعلَّ هذا أَوْلى القافيَةَ تراجعًا في أهمّيتها لدى البعض، فما عادوا التزموا بها كما التزمَ بها أهل القديم؛ لأنّ أغراضَ الشّعر اختلفت، ما يعني تبدُّلَ بعضِ خصائصه وكان للقافية من ذاكَ التبدّل نصيب.

وبحسب ما ورد في كتاب "موسيقى الشعر"؛ فإنّ القافية تقسَمُ تبعًا لرويّها إلى قسمين، باعتمادِ تسكينِه وتحريكه، فعلى الأوّلِ تكونُ مقيّدة، وعلى الآخر تكون مطلقة[7]. أمّا القافية المقيدة فقليلة الشيوع في الشعر العربي، لا تكاد تضمن نسبتها فيه بما يتجاوز الـ 10 %، كما أنَّ وجودَها عند الجاهليين كان قليلًا مقارنة بالعباسيين؛ إذ إنّ الغناء في العصر العباسي كانَ قد اتفق مع التقييد

---

[1] الأخفش، **كتاب القوافي**، ص 8.
[2] التنوخي، أبو يعلى عبد الباقي ، **كتاب القوافي**، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، ط 2، مكتبة الخانجي، مصر، 1978 م، ص 67.
[3] أنيس، إبراهيم، **دلالة الألفاظ**، ط 5، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1984، ص 198.
[4] ابن جنّي، أبو الفتح عثمان بن جني (293 هـ)، **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، د / ط، دار الكتب المصرية، القاهرة، د / ت، ج 1، ص 216.
[5] لكرد، عبد الفتاح، **مكوّنات البنية الإيقاعية في القصيدة العربية القديمة**، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الكويت، مج 28، رسالة 280، 2008 م، ص 50.
[6] الجاحظ، عمرو بن بحر (255 هـ)، **البيان والتبيين**، د / ط، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1423 هـ، ج 1، ص 111.
[7] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص 260.

وانسجم، فيرى الملحن فيها تطويعًا وتيسيرًا في اللحن، وأمّا القافيةُ الأخرى – المطلقة – فهي الكثيرة الشائعة في أشعار العرب، وكانوا يلتزمونَ بها التزامًا كبيرًا، ويراعونَها بشكلٍ لا حيادَ عنه[1].

وأمّا إيثار العرب المطلقة دونَ المقيّدة فيحيله إبراهيم أنيس إلى أنّ القافية المطلقة أقوى في السمع وأوضح، والحيادُ عنها بالتسكين يفجؤُ السامع وينبو عن أذنه، ويأتيه الصّوتُ أقلّ وضوحًا[2]. "وإذا كانت القافيةُ المطلقة تُصعّد النغم الموسيقي للقصيدةِ وتطيله، فإنَّ القافيةَ المقيّدةَ تعمَلُ على كسر البنية الامتدادية للإيقاع وذلك بالوقف بعدَ مدٍّ طَويلٍ أو قصير"[3]، كما تذكر الباحثة رحاب الخطيب أنّ النغمة الصاعدة هنا ستكون أوضح إذا ما كانَ نظام التقفية مقطعيًّا داخلَ نسق منتظم ما يشكّل في القصيدة لحنًا أساسيًا يدرَسُ من زاويتين، التشكلات المقطعيّة للقافية من جهة وكذلك السمات الصّوتية لتشكلاتها من جهةٍ أخرى[4].

أمّا خليل مطران فالمتأمّل ديوانه يجد عنده النمطين، إلّا أنّ نسبةَ المقيّدة إذا ما قورنت بأشعار القدامى تبدو لافتة، إذ أولى تسكينَ الرويّ عندَه اهتمامًا، وليسَ الاستئناسُ بذلك يبدو في ديوانه عفو خاطرٍ بقدرِ ما هوَ ناتجٌ عن قصديّة يروم بها هدفًا معيّنًا؛ لأن تسكينَ القوافي يجعَله ينتهجُ ما تنتهجه العامّة في لغتها الشعبيّة، إنّها لا تولي الحركات الإعرابية قيمةً وتقفُ في آخرِ كلامِها على السكون، وكذا ينحو بإيقاع قافيته؛ فلا يلتزِمُ ما تلتزمُ بهِ الخاصّة ويستوي الرفعُ والجر والنصبُ عندَه. ورغمَ أنّ ذلك قد يلبس في الفهم لغويًّا إلّا أنَّ مطران ينزلُ بشعره إلى مستوى الجمهور الشعبي، إنّه لا يكتُبُ للنّخبةِ فقط بل يستقطبُ في شعره شريحةً أكبر تمتدُّ لتشمل الطبقات المختلفة في المجتمع، إضافةً إلى وظيفتها السياقية في القصيدة. يقول في قصيدة "صرح على النيل"، بناهُ أحد كبار المرابينَ الأجانب:

شَهِدتُ بأنّكَ حَقٌّ أحَدْ ... وَحكمُكَ عَدْلٌ وَأنْتَ الصّمَدْ

ففيمَ قَضيتَ وأنتَ العليمُ الرّحيمُ بشِقوةِ هذا البلدْ؟

---

[1] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، 260.

[2] المصدر السابق، ص 266.

[3] الخطيب، رحاب، **معراج الشاعر: مقاربة أسلوبيّة لشعر طاهر رياض**، ط1، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، 2005 م، ص 36 - 37.

[4] المصدر السابق، ص 37.

بهِ فاسِدونَ أعوذُ بحولِكَ من شَرِّ خلْقٍ إذا ما فَسَدْ

مُبيحونَ في السّوقِ أهلَ الفسوقِ محارِمَ أزواجِهِمْ والوَلَدْ[1]

إنّ الشاعرَ في أبياته يتناول قضيّة مجتمعيّة أخلاقية وهي قضيّة الربا، والأسوأ من ذلك أن يكون المرابي أجنبيًّا عن البلد، فيجتاز بلده ويأتي إلى مصرَ دَخيلًا غيرَ آبه بأجنبيّته عنها، ليبني قصرَهُ إزاءَ النّيل، ما أودعَ في قلب الشاعر غصّة. ولأنّ هذا الموضوع يخصّ العامّة والخاصّة فكأنه ابتدأ أبياته مما في لغة العامّة ومما قدْ تتداوله ما بينَها؛ فهو يَشكو إلى اللهِ مآلَ البلَد في مشهَدِ عتاب، ذاكَ أنّه يقرُّ أنّ الله أحَدٌ عَدْلٌ في قضائه صمد، إلّا أنّه يستعجبُ أنْ كيفَ يكون القضاء على هذه البلد بالشقوة عَدلًا لها تزامنًا مع رحمةِ الله، إنّه ضمنيًّا يقرُّ بأنّ اللهَ عليمٌ بما لا يعلم، وأن ذلك من فقه العدل الذي يبدو فهمه صعبًا على الشاعر.

يصوّر الشاعر صورةَ صرحِ المرابي جانبَ النّيلِ مقرّبها بآلية بديعة مستحضرًا مشهَدَه مترقّبًا خيرات النيل متزامنًا وذكر الحسد، وكلاهما –المرابي الملتصقة به صفة الربا ، والحسد– يتّفقان في زوال النعمةِ من بينِ يدي الناس، وتلك مآرب المرابي في مصر، يقول:

كأنَّ نوافِذَ جُدرانه ... نواظر لا يعتريها رَمَدْ

تَعُدُّ على النّيل قطرَ المياه وترمِقُهُ بعيونِ الحسَدْ

لذا فقد احتَفَلت قصيدَته بما تستعيذ منه العامّة من هذه الصّفة، موظفًا ما قد تلجأ إليه –العامة– في ذاكرتها الجمعية الشعبيّة من قراءةِ المعوذات درءًا للحسد، فكانَت بعض تراكيبه تحيلُ إلى تلك المعوذات من مثل: "من شرِّ خلقٍ إذا ما فسَدْ" معَ تبايُنه عن آيَةِ الأصل "ومنْ شَرِّ حاسِدٍ إذا حَسَدْ"[2]؛ ذاكَ أنّه يبغي من هذه التقنية الإشارة إلى الصفتين فيه: صفة الفساد وصفة الحسَدِ في آن، وذاك مرة في النصّ الظاهر وأخرى في النصّ الغائب المُستحضرِ تِباعًا.

ثمّ إنّه وظّفَ قوافيه على ذاتِ ما قفلت به فواصلُ آيات المعوذات، فلمّا كانت الآيات مبنيّةً على السّكون، فكذا كانت قوافيهِ ساكنة بما فيها التّصريع نحو " أحَدْ، صَمَدْ، بَلَدْ، وَلَدْ ... إلخ "، ما

---

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 2، ص 158.

[2] الفلق / 5.

يجعله يحيطُ موضوعه بالفضاء القافوي للمعوذات المستحضرة، فهو يستعيذ بذلك كلّيًا هَيكلًا ومعنًى، ولا شكَّ أنّ هذا كثيرٌ مما تتداوله العامّة في يومها.

ومن أمثلةِ قوافيه المقيّدة قصيدته "اليوبيل الذهبي" لجمعية المساعي الخيرية المارونية:

حيِّ الجماعةَ جاوَزَتْ ... خَمْسينَ عامًا في الجِهادْ

تَرقى المَعارِجَ منْ سبيلَينِ: المضاءِ والاجْتِهادْ

دَلّتْ بقدوَتِها على فَضلِ الوِفاقِ والاتّحادْ[1]

ولأنّها ستُلقى على مَسمع الجَمع فقد جاءت قافيتها مردفة مسبوقَةً بحرفِ مدّ، وحرف المدّ الألف ذو صفةٍ امتدادية قويّة، بل تكاد تكونُ الأقوى من بين حروف المد جميعِها، فكانَ الأنسَبَ لمقامِ الإنشاد لوضوحِ السّمع على امتداد؛ فهو واقعٌ ما بينَ صامتين (ص ح ح ص) ما يمنح الشاعر حريّةَ المد كيف شاء. إنّ الشاعرَ هنا يشيد بأعمال الجمعيّةِ الخيريّة، وبمسيرتها الطويلة في ذلك (خمسينَ عامًا)، وليسَ في معانيها ما يبدو غريبًا على العامة، ويبدؤها بالتحيّة مخاطبًا الجمع "حيِّ"، حتّى إنّه في تَعداد مآثرها يتبع أسلوب التكرار والتكثير مما هو مألوف في عرف العامة، يقول:

كَمْ شاكيًا أشكتْهُ من ألمِ المبرّح والسهادْ؟

كَمْ شارِدًا آوَتْ وقد ... حُرِمَ الحشيّةَ والوِسادْ؟

كم ثقَّفَتْ عَقلًا أفادَ العالمينَ بما أفادْ؟

كمْ عالجَتْ خُلُقًا فرُدَّ ... منَ الضّلالِ إلى الرّشادْ؟[2]

وكل تلكَ المآثر ليسَت بغريبةٍ عن العامّة، ما يَعني أنّه يخاطِب جمعًا منَ الحُضور يراعي فيهِ النخبة والشعب، حتّى إنّه يبدَأ بذكرِ القائمينَ على تلكَ الجمعيّة فردًا فردًا خاصًّا كلّ واحد منهم ببيتٍ شعريّ، فيذكر "داود" و "ابن الجميل" و "مسكاتًا" و "باخس" "وابن مرزا" حتّى في ذكر مناقبهم يتّبع أسلوبًا شعبيًّا يقرب من النثريّة، يقول:

---

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 4، ص 46.
[2] المصدر السابق نفسه.

أأخُصُّ " داودًا " بذكرى همّة السّمْحِ الجَوادْ؟

أأخصُّ بالإطراء ما " لابن الجُميّل " منْ أيادْ ؟

أأخُصُّ " مُسكاتًا " ومهما يستجدُّ لله جادْ ؟

أأخصُّ " باخُسَ " وابنَ " مرزا " منْ أفاضِلِها المِدادْ؟

أأخصُّ " ميّا " وهْيَ في ... عَليائِها ذاتُ انفِرادْ؟

ولربما هنا وافقَ تسكينُه القافية اللغةَ الوسطيّةَ التي تحدّثَ بها شِعرًا، فالمتبصِّر قصيدَتَه هنا يجدُها غيريّة، لم يكتبها مراعاةً لأحوالِ نفسه ومشاعره بِقَدْرِ ما يلبّي واجبَ المَدحِ للقائمينَ على الجمعيّة. والملاحَظُ أنّ الرويّ المختار "الدال" وإنْ جاءَ ساكِنًا إلّا أنّ بهِ هزّة بعدَ الوقف لما يمتازُ به من سمةٍ جهريّة انفِجاريّة، إنّ ذاكَ المدّ الممتدّ الذي قبلَه لدى وصوله الصامت هنا يذوبُ فيها مصدِرًا دويًّا، يمكن تلمّس ذلك من خلال ملاحظة النطق المتتابع لكلمات القافية (الجَوادْ / أيادْ / جادْ / المِدادْ / انفِرادْ).

ومما يلفِتُ الانتباه في قوافيه، تقصّده الخروجَ عمّا ألفته القصيدة العربيّة، فنوّع القوافي في شكلِ أنماطٍ عدّة بعضُها قَريبٌ ممّا كانَ قد أتى بهِ العباسيونَ في خرق النظام من قبل، وبعضها اتّخذ فيه مَنحًى خاصًّا. إلّا أنّ السؤال المطروح في هذا المقام: لمَ يلجأ الشاعرُ إلى تنوّعٍ في قوافيه؟ هل لأنّ مفردات قوافيه محدودة، فلم يعد بمقدوره استمرار النظم على حَرفٍ واحد؟ أمْ أن بغيته الثورة على ما عُدّ من حكم المقدّس في الشعر فقط؟ أم أنّه يحيل بتنوّع القوافي إلى معانٍ يرومُ إنشادها فيما ينظم؟.

لا شكَّ أنّ مطرانَ النّاظم ملحمته "نيرون" على قافيةٍ واحدة وعدة أبياتها 327 بيتًا على الرمل، ليسَ ممّا يُطعن في مخزون مفرداته ومعجمه الشعريّ، إنّ استرساله في هذه القصيدة ليسَ سوى تحدٍّ منه أنّه قادِرٌ على أن يأتيَ بمثل ما أتى به الأوّلونَ وزيادة، ولا شكَّ أنّه يرى أنّ العصرَ بحاجة إلى أنْ يكونَ له سمته الشعريّة الخاصّة، فلا تحجر المقدّسات التي وضعها مَنْ قبلَنا على بوح الشعراء المعاصرين، إنّ القدامى أجادوا أيَّما إجادة في تعابيرهم الشعريّة عن متطلبّات عصرهم، وإنّما كان ذلك كذلك، فلأنّهم استطاعوا أن يتمثّلوا بيئتهم ومحيطهم وحياتهم فيها

وأغراضًا ليسَت بالضرورة أنْ يرثها عنهم مَنْ بعدَهم، فحتّى يُجيد اللاحقُ ما أجادَ السابق عليهِ أن يتمثّلَ ذاتَ ما تمثّله من حريّة توافق طباعه والعصر الذي آلَ إليه، فكان عدّة ذلك تغييرَ القوافي في هيئة أنماط عدة، التي قد يُقصدُ بها معان متعددة.

ومن تلك الأنماط التي اتّبعها مطران في شعره، قصيدة " يوم البرميل "، يقول:

لهفي على برميلكَ الذّبيحِ ... كانَ بِروحٍ صارَ زِقَّ روحِ

تنَفّخَ البطّينُ حتّى اندَلَقا ... مَحْمولُهُ وَمَنْ تَقاوى انْفَلَقا

يا عَجَبًا لِهولِ ذاكَ المَصْرَعِ ... واحَرَبًا للعَرَقِ المُضيّعِ[1]

والملاحَظُ هنا أنْ لا اطرادَ في القافية؛ إذ كل بيت ينتهي بقافية مغايرة عن الذي بعدَه، معَ لفتِ الانتباهِ إلى أنّ كل بيت مُصرّعٌ، فيتّفق شطراه بذات الروي، ومن أمثال ذاكَ كان قد ظهرَ في العصرِ العباسي، وهو ما سبقَ توضيحه واصطلح أنّه "المزدوج"*، والملاحظ من الأبيات أنّ الشاعر يروي قصّة انفجار هذا البرميل وتوابع ذلك، وقد استعمل بحر الرجز لغرضه.

وهذا الشكل كما يوضّح شوقي ضيف في كتابه "العصر العباسي الأول"، يعدّ من أشكال التجديد في القوافي قد ظهر في العصر العباسي، وعادةً يكون على هذا البحر، وتنسب للوليد بن يزيد منظومة على نحو هذا الطراز صاغ فيها خطبة من خطب الجمعة، وقيلَ إنّه أوّل منْ استحدثه ثمّ تلاه العبّاسيون من بعد، ثمّ اشْتُهر هذا الضرب بعدَ إذ ظهر الشعر التعليمي، فنظم عليه "إبان بن عبد الحميد " كل ما صاغه من قصص وتاريخ وعلم ودين[2].

وكذا انتهج مطران نهجهم، ثمّ إنّ له منظومة على مجزوء الرجز وهي "شهيد المروءة وشهيدة الغرام" وعدّتها 187 بيتًا. ولا بدَّ أنّ طولَ السّردِ هو ما نحا به إلى تنوّع القوافي، ليتيح له حريّة في التعبير واسترسالًا دونما الإجبار على التقيد بكلمات معيّنة حسبَ ما تُلزم القافية فلا تحجر عليه تعبيره، وله قصيدة بعنوان "رسالة مفاكهة" أرسلها إلى الصديق أسعد نقولا إذ ذهبَ

---

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 4، ص 73.

* ورد ذكره ص 24 من هذا البحث.

[2] ضيف، شوقي، **العصر العباسي الأول**، ط 8، دار المعارف، القاهرة، د / ت، ص 196 – 197.

للاصطياف مع أسرته في لبنان، ولأنّ الرسالةَ إلى النّثرِ أقرب فقد لاءَمها هذا النوع من الشعر، فكانَتْ كما الرسائل الإخوانية إلّا أنّه ألزمها وزنًا، يقول:

إلى الصّديق العَزيزِ الحاضرِ ... في قلبِيَ، الغائب عنْ نَواظري

السّارحِ المارحِ في "لبنانِ" ... بينَ رِياضِ الأنسِ والجِنانِ

الشاربِ الماء القراح الصّافي ... النّاشق النسائمَ الشّوافي[1]

إنّ أسلوبه يبدو مباشرًا خطابيًّا، ولمّا كانَتِ الأجناسُ التي تمثّلَها شِعرًا ذات أصلٍ نثري (القصّة والرسالة)، فإنّها لا بُدّ تُحافِظُ على نثريّتِها مهما تَزيّت شاعريّة، فبدَت منوّعَةَ القوافي، ذات وزنٍ قريبٍ من النثر. إذن فمطران الذي عمد إلى هذا التنوّع ليسَ لأجل التنوّع في ذاته، وإنّما لملاءمته أغراضًا ما كانت قد شاعت عندَ الأقدمين فلزِم أن يختارَ لها ما يناسِبُها، لا أن يتمثّلَ ما لا يناسبُ عصرَه.

ومن مظاهر تنويعه القوافي تناوب قصيدة له على قافيتين، فينظِمُ نصفها بقافية وينتقلُ إلى أخرى مغايرة معَ إبقائه البحر على حاله، فماذا يعني ذلكَ؟ وهل في تغيّر القوافي تغيّرٌ في المعاني والمواضيع داخل القصيدة الواحدة؟ يقول في قصيدَةِ "وداع لعام 1911" في حفلة أقيمت ليلةَ رأس السنة:

أبَيْتِ الحَمْدَ مِنْ سَنَةٍ ... طَوَيْناها ولَمْ نخَلِ

مَضَتْ وَمَضَتْ حَوادِثُها ... إلى أخَواتِها الأُوَلِ

بِما ساءَتْ فطالَ مَدًى ... وما سَرَّتْ ولَمْ يَطُلِ

عَلى عَجَلٍ وَنَحْسَبُها ... لِما ثَقُلَتْ على مهَلِ[2]

يبدو أنّ هذه السنةَ كانت ثقيلَةً على الشاعر، وساءَتْ حوادِثُها حتّى طالَ انقضاؤها، وهنا تظهرُ حال الشاعر النفسيّة تجاهها فانعكست رؤيتُه على أوقاتِها، فما طالَ من وقتِ السرور بدا قصيرًا

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 1، ص 168.
[2] المصدر السابق، ج 2، ص 96.

وما قصُر من أوقاتِ السوء بدا طَويلًا ثقيلًا، حتّى إنها بعدَ إذ ولّت جرَفت كلّ شيءٍ معها، ويصوّر الشّاعر ذلك بقوله:

توَلّت وَهْيَ جارِفَةٌ ... هُبوطَ السّيلِ من جبَلِ

طَغى ورَمى مواقعه ... بِصَخْرِ القاعِ والْوَحَلِ[1]

وينتقي الشّاعر قافيَتَه ذاتَ مقطَعٍ طويل (ص ح ح) –باعتماد إشباعِ الكسرِ على اللام– مناسِبَةً للجوّ العامِ لأبياته، حتّى في الكسرِ المُمَكّن تجسيدٌ للأسى الذي بدا منها، إنّه يصوّر نفسهُ الكسيرة التي لم تأنس بحوادث السنة، كما أنّ المقطعين القصيرين اللذين وصلهما من قبلِ قافيتِهِ، يجعلُ غنّةَ انكسارِهِ تتصاعد لتصِلَ أوجَها عندَ اللام، فما إن تتصاعَد النّغمة مع الفتحة من قبلِ الكسرة حتّى تنصهرَ فيها وتستطيل مدّةً أضعفَ منها، ويمكن تمثّل ذلك من خلال تلفّظ كلماتِ قافيته: (نَخَلِ/ الأُوَلِ / يَطَلِ / مَهَلِ / جَبَلِ / مَهَلِ)، وهكذا يستمر الشاعر في ذكرِ المآسي التي خلّفتها هذه السنة بقيّةَ أبياتِه إلى أن يقول:

ويا سَنَةً لقيناها ... بملء صدورِنا بِشْرا

أزيلي آيةَ البُؤسا ... وهاتي آيةَ البُشرى

إليكِ بما ألمَّ بِنا ... وأجرى الأدمُعَ الحمرا

لِتَصْفُوَ بَعدَ كدرتِها ... دُموعُ المُقلَةِ الشَّكرى[2]

إنّ السنةَ التي يذكرها الشاعر هنا ليست نفسَها السنةَ التي تحدّثَ عنها قبلًا، فتِلْكَ سَنَةٌ ولّتْ، وهذه سنةٌ هلّت (1912 م)، وإذْ إنّها في بدايتها فإنّه يعقِدُ عليها آمالَهُ، فينتقل من فضاءِ البؤسِ الذي خلّفَته الأولى، إلى فضاءٍ نفسيٍّ أبرح معَ الأخرى، ويتمنّى علَيها أن تمحوَ ما خلّفته السنة قبلَها من سوءٍ كما يتّضح في البيت الثاني من الأبيات السابقة، حتّى إنّه يعقِدُ مقابلة ما بينَهما آملًا أن تزيل السنة القادمة آثارَ السنة الماضية فتتغيّرُ الحال؛ ولذا فقَدْ عمد الشاعر إلى تغيير قافيته بما يتلاءم والفضاء الذي انتقلَ إليه، إنّه يخرج من حالِ الكسر والغم إلى حالٍ من الانفراج

[1] مطران، خليل، ديوان الخليل، ج 2، ص 96 – 97.
[2] المصدر السابق، ص 97 – 98.

والأمل، فانتقى قافيتَه ذات مقطعٍ مفتوح مشبَعٍ في أصله دونَما عارض (ص ح ح) واختارَ رويّها مفتوحًا ذا صوتٍ أبهَجَ وأوضَحَ من ذي قبل (را)، وفي الألف امتِدادٌ أقوى مما في الكَسر، وفي الراءِ تَكرار وجلبةٌ تنم عَن استهلالٍ وفرح معقودٍ بأمل على ما هوَ آتٍ، ولعلّ في ذلك إشارة إلى الانشراح الذي يأمل إيجاده، فجسّدَ أنفاسَه المؤمّلة كلماتٍ مقفّاة: (بِشرا / بُشرى / حُمرا / شَكرى)، فكانَت ملائمة لفضاءِ قصيدتِه الآخر.

ومن هُنا يُسْتَشَفُّ أنّ ثنائيّة القافية عنده تعني ثنائية في الموضوع وثنائيّة في الفضاءات النفسيّة في قصيدته، سواءَ نتج ذلك عندَه عن قصدية مسبقة من قَبل النّظم أو دونَما وعيٍ منه آناءَ كتابتها في حالةٍ شعوريّة ما –وإنْ كانت الباحثة ترتئي قصديّة ذلك– وأيًّا كانَ فإنّ اختراقه النسق القديم ليس لرغبته في الثورة عليه أجلَ الرغبة، بل ليحيل إلى معانٍ تفيض بها نفس الشاعر فلا يُسوّرُ حرفَه مقدّسُ القديم، لأنه باتَ في مرأى الشاعرِ أن ضرورة تجاوزه ليسَت انتقاصًا منه بل ابتداء منه إلى آفاقٍ أرحب تتسع ما لم تتسعه في الماضي.

وممّا يلفت في تنوّعه القوافي نظمه ما يسمّى بـ "المسمطات" وهي "قصائد تتألّف من أدوار، وكلّ دور يتركّبُ من أربعةِ شطور أو أكثر، وتتفّق شطور كل دَور في قافية واحدة ما عَدا الشّطر الأخير، فإنّه يستقلّ بقافية مغايرة، وفي الوقتِ نفسه يتّحدُ فيها معَ الشّطور الأخيرة في الأدوار المختلفة"[1]، إلّا أنَّ مطران نظمَ ما كانَ عدد أشطره في كل دور ثلاثة أشطر، فكانت أقل مما عُرِّفَ في التعريف السابق.

والأمثلة على ذلك كثيرة، يُختار منها قصيدة "الاقتران" التي أنشدت في حفلة زفاف كريمة آل طنبة إلى الفاضل سليم بسترس بك المحامي، يقول فيها:

كانَ ليلٌ وآدمٌ في سُباتِ ... نامَ عنْ حسِّهِ إلى ميقاتِ

والبرايا في هدْأةِ الظلماتِ ... خاشعاتٌ رجاءَ أمرٍ آتِ

يتوقّعنَ آيةَ الآياتِ

والرُّبى في مسوحهنَّ سَواجِدْ ... منْ بَعيدٍ والأُفْقُ جاثٍ كعابِدْ

---

[1] ضيف، شوقي، **العصر العباسي الأول**، ص 198.

ونُجومُ الثرى سواهِ سواهِد ... ونجوم العلى روانٍ شواهد

يتطلّعنَ من عَلٍ ذاهلاتِ

نَظَرَ اللهُ آدمًا في الخلودِ ... موحِشًا لانفرادِهِ في السّعودِ

مُسْتَزِيدًا والنّقصُ في المُستزيدِ ... فرأى أن يُتمّهُ في الوُجودِ

بعروسٍ شريكَةٍ في الحياةِ[1]

إنّهُ يبدأ تهنئته بالإشارةِ إلى فلسفةِ الزواج، وقصّة الاتّحاد الأول ما بينَ آدم وحواء، إذ كانَ وحيدًا فآنسه الله بأنثاه، ويقدّم ذلك في هيئة لوحاتٍ شعوريّة وأدوارٍ سرديّة كل دورٍ يتمتّع بخصائص قافويّة متباينة عن الآخر، إلّا أنّه يُبقي في كلّ دورٍ بعضًا من السِمة الإيقاعيّة لقافية الدّور الأوّل ويجعلُها خَيطًا ناظِمًا لها كلّها، وكأنه في تنوّع قوافيها يريد أنْ يقول إنّها كلّها تنوّعات داخلَ موضوع واحد، أو هو تنوّع على المستوى الداخلي للقصيدة الواحدة.

يُضفي الشاعر في الدّور الأوّل على المَشهَدِ هدوءًا واضحًا، هدوء المترقّبِ أمرًا بحذر، فالكل خاشِعٌ هادئ هدوء الوَحدةِ التي ترتقبُ سكينةً، فيحشدُ تراكيبَهُ مجسدًا ذلك: فالليل يصحبه هدوء يقابله تغييب صخب النّهار، وآدم خلدَ إلى سباته؛ ففي قوله "نام عن حسّه" تجسيد للهدوء حتّى حين، وفي التعبير "هدأة الظلمات" انعكاسٌ للهدوء على الطبيعة من حولِ آدم فكانت خاشعة ترتجي الآيةَ المترقّبة؛ ولأجلِ ذلك جاءتْ قافيتُه ملائمةً للأمرِ الهادئ المترقّب، ممتدة واضحة متمثلة بألف المد ذي النغم المرتفع، الذي يأخذ في الخفوت لدى نطق التاء المكسورة، وهذا الهدوء مقتبسٌ من سمة الهمس في التاء والكسرةِ التي تبدو أخفَّ صوتًا منَ الألف، ما يضفي هذه الصفة الملائمة للأمرِ المترقّب الذي يشير في جوهره إلى سكَنةِ النّفسِ واستئناسها وحنوها إلى زوجها واطمئنانها.

وليبقى هذا الأمرُ مسيطرًا على الموضوع فقد امتدَّ واجتمع الهدوء قارًّا في نهايَةِ كلِّ شَطرٍ من كلِّ دَور، في إشارةٍ إلى اتّحاد أجزاءِ الموضوع وارتدادِها إلى جَوهرِ السّكن وإن بدا منها بعضُ صخب، كما في الشطر "يتَطلّعنَ منْ عَلٍ ذاهلاتْ"، وهوَ وصفُ حالٍ لمظاهر طبيعيّة تترقّب

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 1، ص 138.

نزولَ حلٍّ لآدم، إلى أن يتم الأمر في الشّطر الأخير من الدور الذي بعده "بعروسٍ شريكَةٍ في الحياةِ" وهي جملةٌ تضمينية للشطر الذي قبلها، إذ بهذه الشريكة تمّ الوجود واكتمل، وكَذا سكنت الروح للروح.

يبدو أنّ الشاعر لا يبغي بتنويع القوافي الخروج عن الموضوع بالكليّة بقدرِ ما يقدّم لوحاتٍ ينظمها شيءٌ مشترك، فاختارَ الشّطر الأخيرَ من أدوارها صلة لها أجمع، ومن ذلك قصائده ""الجنين الشّهيد" و "الطّفل الطّاهر" و "تهنئة بقران الصديق الوجيه جورج دياب" و "نشيد تلامذة المدرسة البطريركية" و "نشيد المرشدات اللبنانيات بزحلة" و "عروس فرشت لها الأرضُ بالزّهر" وغيرها، ويمكن ملاحظة أنّ بعضَ قصائده هذه ذات أسلوبٍ قَصصي وجدانيّ وسيأتي بيانُها في فصلٍ لاحق، وبعضُها أناشيد، نظمت لتُلحّن، فكانَ ملائمًا لها هذا النّوع الشعري، فيقول مثلا في نشيد المرشدات اللبنانيات:

خَيْرُ الحِلى منْ أَدَبٍ وطُهْرِ ... ومنْ ذَكاءٍ في بَناتِ العَصرِ

حِلى البناتِ في رُبى لبنانِ

للهِ دَرُّهُنَ منْ بناتِ ... جَمَعْنَ مِنْ رَوائِعِ الزّيناتِ

أجمَلَ ما تَحْلى بهِ الغَواني

هُنَّ رَجاءُ الْوَطَنِ الجَديدِ ... وَهُنَّ نورُ الزّمَنِ العَتيدِ

يَسْطَعُ مُشْرِفًا على الأزمان

يَقُمْنَ بالواجِبِ مهما صَعُبا ... وَلا يُضِعْنَ في الْحَياةِ مَطلَبا

بهِ تَعِزُّ قوّةُ العمرانِ[1]

يستعمل مطران هنا المثلّثات دونَ المخمّسات، كما أنّ سرعةَ الانتقال إلى قافية جديدة فيهِ أكبر من المخمّسات التي تمرّ في أربعة أشطر بخلاف هذه التي تمرّ في شطرين فتنتقل إلى الأخرى، إنّ هذا النّوع أقربُ منَ المخمّسِ إلى المزدوج، حتّى إنّه نُظمَ على بحر الرّجز، البحر الرئيس في

---

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 3، ص 139.

المزدوج، وكأنّما مستوى الشاعريّة هنا أقلّ يقترب من أن يكونَ من جنسِ النّثر. إنّه يقدّم لوحات وصفيّة إخباريّة عن هؤلاء المرشدات، منتقلًا من وصفٍ إلى آخر، رابطًا الأخبار بخطٍّ يعيده إلى الدور الأوّل.

كما أنّه في بعضِ قصائده يُعمِلُ عقلَهُ حدَّ الصّنعة، فيلزِم نفسَه ما لا يُلزَمْ، وتأتي قوافيه على حدٍّ كبير من مواضع أحرف الاتّحاد فيها، يقول مثلًا في قصيدته " بطاقة عاشق ":

لَوْ أنَّ ما نتَمنّى ... يَكونُ منّا بِطاقه

أهْدَيْتُ جَنّةَ وَرْدٍ ... وَما رَضيتُ بِطاقه

لكنّني مِنْ دِمائي ... نَظَمتُ هذي الْبِطاقه[1]

وكأنه يتّبِعُ ما اتّبعه أبو العلاء في لزومياته[2]، وإنْ كانَ في قصيدته هذه يلزم قوافيه أكثر ما ألزمَ المعرّي قوافيه، حتّى إنّها تكاد تكونُ متطابقة مبنًى بالكُليّة إلّا أنّها تختلفُ معنًى تحتَ ما يسمّى الجناس التامّ. فكما يظهرُ في المقطوعَةِ قَبلًا أنّ "بطاقه" الأولى أتت بمعنى القدرة والإمكانية، وإذ تتكرر الكلمة على مسمع المتلقي في البيت من بعدِها، فإنّه يحسَبُ أنّ ثمّ تكرارًا إلّا أنّه يكسرُ عنصرَ توقّعه ليدرِكَ أنّ معنى الثانية غير الأولى وهكذا الأخيرة غير الثانية، فهما تحملان المعاني: باقة الورد، و الورقة المكتوبة على التوالي.

والأمرُ نفسه في بقيّة القصيدة، يقول مثلًا:

لاحَظتِني، وكَأنْ لَمْ ... تُلاحِظي فَأُلاما

أعِفّةٌ أمْ دَلالٌ ... يَزيدُني آلاما

أمْ قِسْمَةٌ قُسِمَتْ لي ... فَلَمْ أصِبْ إلّا ما [3]...

فـ "فألامَ" الأولى منَ اللوم وهي فعل، في حين الثانية اسم وهي جمع "ألم" أمّا الأخيرة فمركّبة من أداة الاستثناء "إلا" والاسم الموصول "ما"، مع ملاحظة أنّه أضمرَ صلة المَوصول ليستقيم الوزن

---

[1] مطران، خليل، ديوان الخليل، ج 4، 342.
[2] ضيف، شوقي، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ط 12، دار المعارف، مصر، د / ت، ص 397 – 398.
[3] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 4، ص 343.

ولتتطابق القافية مع شبيهاتها، والتقدير "فلمْ أصِبْ إلا ما قُسِمَ لي أو قُدّر لي"، ولعلّ هذا اللونَ يقْرُبُ من اللون الزّجلي "العتابا" الذي تتوافق نهاية أشطره الثلاثة الأولى بمبنى الكلمة الأخيرة فيها معَ تغايرها في المعنى، ويتبعُ مطران هذا في مواضع عديدة في ديوانه؛ ما يعني اسْتحضاره الثقافة الإيقاعية الشعبية إلى إيقاعيّة أشعاره النخبوية، وهو ما يحيل إلى سَعَة ثقافته الإيقاعية.

يقول في قصيدةٍ أخرى:

آنِساتُ الشّواطئ ... يا لَها منْ خَواطئْ

قَدْ أصابَتْ قُلوبَنا ... بالسّهامِ الخَواطئ[1]

وأيضًا:

كُلٌّ لديكِ رقيقٌ ... إذا قسا القلبُ أو رَقْ

ولَيسَ في ذاكَ بِدْعٌ ... فالصّخرُ عندَكِ أوْرَقْ[2]

يُستَنتَجُ ممّا سبَقَ أنّ مطران لم يقطع الوَصلَ بموروث العرب، بل إنَّ كثيرًا مما نظم كانَ على نهجِ ما ساروا عليه، لكنّهُ ارتأى في ابتعاث المهمّشِ عندهم متنفّسَ أقواله، وحرّيّةَ تعبيرِه، حتّى إنّه بعضَ حينٍ ينتهجُ جَديدًا في الأوزان وكأنّما يبني لنفسه سِمته الشعريّة الخاصّة به وليست ببعيدة عن سمات منْ قبلَهُ مِنْ حيثُ إنَّ لهم حُرّيَّتَهم وهو كذلك يرى حرّيته فيما ينظم.

ثم إن في تنويعه القوافي متّسعًا ونطاقًا رحبًا في المعجم الشّعري، ما يجعله يتخطّى حدود الكلمات التي تلزمه بها القافية فينتقل إلى ما يروي تعبيره، وقدْ يكونُ تنوّعه أجَلَ تنبيه المتلقي إلى أنَّ ثَمّ انتقالًا في مستوى التعبير على صعيد موضوعاتٍ عدّة أو على صعيدِ موضوعٍ واحدٍ تتبايَنُ دواخله داخلَ القصيدة الواحدة، كما أنّه يوظّفُ جميعَ دوالِّ النصّ ومكوّناته للنّهوضِ بالمعنى، فَلا معنى لقوافيهِ ما لَم تتضافر في الأداءِ معَ لغةِ النصّ الكليّة وصوره وموسيقاه، فكلّها تتكاتفُ لتأديَةِ المعنى وكلّها تتّكئ على بعضِها مجسّدةً كُلًّا واحِدًا، لكلِّ جزءٍ فيه وظيفته التي لا غنى عنه بها ولا يكتمل دونها.

---

[1] مطران، خليل، ديوان الخليل، ج 3، ص 330.
[2] المصدر السابق، ج 1، ص 51.

2.3 الرويّ في أشعار خليل مطران ودلالاته:

وهو كما يعرفه الأخفش حَرْفٌ تُبنى عليه القصيدة، ينتهي به كلّ بيت من أبياتِها لزومًا في موضعٍ واحد[1]. ويمكن –حسب قوله– لحروف المعجم جميعها أنْ تأتيَ رويًّا، ما عدا الواو والألف والياء التي تأتي للإطلاق، وهاء التّأنيث والإضمارِ إذا ما كانَ قبلَها محرّكًا، وألف الاثنين واو الجمع إذا ما كانَ قبلها مضمومًا[2].

ويذكر عبد الرحمن المعمري أن الروي صوتٌ تُنسب له القصائد، فيُقال القصيدة اللامية أو الدالية[3]. ورغمَ إمكانية ورود حروف المباني رويًّا في الشّعر باستثناء ما استُثنيَ قَبلًا، إلا أنّ نسبة الشيوع فيما بينَها متباينة، كما وردِ في كتاب "موسيقى الشعر"، فأكثرها شيوعًا في الشّعر العربي (الراء) في حين ينذُر ورود (الطاء)[4]. وعلى إثر ذلك تُقسم حروف الرويّ أربعة أقسام[5]:

- الحروف التي تأتي رويًّا بكثرة رغمَ اختلافِ شيوعها في أشعار العرب، وهي: الراء، واللام والميم، والنون، والباء، والدال.
- حروف متوسّطة الشيوع، وهي التاء والسين والقاف والكاف والهمزة والعين والحاء والفاء والياء والجيم.
- حروف قليلة الشيوع، وهي: الضاد والطاء والهاء.
- حروف يندر أن تأتي رويًّا، وهي: الذال والثاء والغين والخاء والشين والصاد والزاي والظاء والواو.

وبعدَ اسْتِقراءِ ما نَظَمَ عليه مطران في دواوينه الأربعة، يظهر أنّه استعمل عشرين حرفَ رويٍّ معَ كلِّ إمكانيّات تبدّل الحركاتِ عليها، لتظهر النتيجة قريبة مما وصلَ إليه إبراهيم أنيس، فكانَت أكثَرُ حروف الروي عنده هي المجموعة الأولى، وهي ذات النتيجة التي خرج بها أحمد درويش في كتابه "خليل مطران: المسيرة والإبداع" بعدَ دراسةٍ إحصائيّة لأحرف رويّ قصائده المستعملة[6].

[1] الأخفش، **كتاب القوافي**، ص 15.
[2] المصدر السابق، ص 17 – 18.
[3] المعمري، عبد الرحمن، **الوافي بحلّ الكافي في علمي العروض والقوافي**، تحقيق: أحمد عفيفي، ط2، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 2012 م، ص 253.
[4] أنيس، **إبراهيم، موسيقى الشعر**، ص 248.
[5] المصدر السابق نفسه.
[6] درويش، أحمد، **خليل مطران: المسيرة والإبداع**، ص 142 – 143.

ويرى إبراهيم أنيس أن نسبة شيوع الرويّ أو قلّته ليسَ عائدًا إلى ثقلٍ في الصّوت أو خفته، بقدرِ ما يُعزى ذلك إلى نسبة ورودها آخرَ كلمات اللغة، فالدال تجيء في كلمات اللغة بكثرة بقَدرٍ يزيدُ عن العينِ والفاء[1]، وهكذا ... .

وليتَجنّبَ مطرانُ حوشي الكلم أو ما هو غير مألوف، يُلاحظُ أنّهُ عمدَ في مطولاته إلى أكثر حروف الروي شيوعًا ليتسنى له استعمال قدرٍ أكبر من الكلمات التي يتيحها المعجم اللغوي له ومما هي مألوفة لمسمعِ النّاس ولذا كانَ "الراء" على سبيل المثال اختيارًا موفّقًا في جعله رويَّ ملحمته "نيرون" التي ألقاها على حشدٍ من الناس، ورغمَ ذلك فقد استنفد المألوف مما ينتهي به من كلمات، فعمدَ إلى استعمال الغريب. وقد لجأ إلى ذلك استعراضًا لقدرته على أنّ السيرَ على نهجِ الأقدمين بمستطاعٍ.

وليسَ استرسال القافية في مطوّلة كما "نيرون" بشيءٍ يعجزه، وليسَ خروجه عن هذا الإلفِ لفقرِ معجمه اللغوي، ومعَ ذلك فقد اضطر إلى استعمال الكلمات غير المعهودة نظرًا لكثافة المعجم اللغوي الذي تطلّبه رويّ القصيدة، يقول:

ذلكَ الشّعبُ الذي آتاهُ نصرًا ... هُوَ بالسُّبّةِ من نيرونَ أحرى[2]

وهوَ في القصيدةِ يصوّر طغيانَ الملوك وهوان شعبهم عليهم، وأنّ ذلك ما كانَ لولا سكوتُ الشعب على الظلم ومساندة الظالم في غطرسته، حتّى عاثَ بهم نيرون وبطَشَ ومشى رغمَ ذلك مختالًا بينهم، فمضى الشاعر مسهبًا يصوّر أحداثَ استعبادِه شعبه ومآلات حرقه روما، عاكسًا كل ذلك على كلِّ منْ يعيد ما أعاده شعبه، فنيرون يمثّل كل حاكم متغطرس استخفَّ قومَه فأطاعوه فذلّوا، ومن مواضع استعماله الغريب واصفًا نيرون:

بارزَ الصّدغينِ رَهلًا بادِنًا ... ليسَ بالأتلَعِ يمشي مُسبطِرّا

قَزْمَةٌ هم نَصَبوهُ عاليًا ... وَجَثَوا بينَ يديهِ فاشْمَخَرّا[3]

---

[1] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص 248.
[2] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 3، ص 50.
[3] المصدر السابق نفسه.

وموضع الشاهد كلمتا "مسبطرّا" و "اشمخرّا" فالأولى تعني (المسرع) والأخرى تعني (تكبّر)[1]. وهما من غيرِ ما هوَ مألوف، وقَدْ عمد إليهما الشاعر لموافقةِ آخرهما الروي الذي تسير عليه القصيدة المطوّلة. ومثل ذلك ورد في قصيدته "السيرة الخالدة" للشهيد أحمد لطفي بك وهو محامٍ مشهور، وقدْ أرّخَ الشاعر سيرته الحافلة شِعرًا، يقولُ مطلعها:

أبِسفكِ ماءِ الْمَدْمَعِ الهَطّالِ ... يُودى دَمُ الشُّهداءِ والأبطالِ؟!

يا بينَ أحمدَ قَدْ فَجَعْتَ الشّرقَ في ... رَجُلٍ يُفَدّى مِثْلُهُ بِرِجالِ[2]

وعدد أبيات القصيدة مئة وأربعةٌ وثمانونَ بيتًا؛ ما يَعني طولَ نفَسٍ ممتَدّ، وقدْ تخيّر لقافيتِها رويًّا ممّا شاعَ استعماله عندَ العرب لشيوع الكلمات التي يأتي عليها ولإلفها بينَ النّاس، ولئلّا يجنح إلى تخيّر البعيد عن آذانهم، فكانَ اللام، ورغمَ ذلك فقد اضطر أحيانًا إلى استعمال ما ليسَ في قاموس العامة، ما يعني لزوم توضيح معناه، مثل قوله في وصفه –أحمد لطفي–:

ويَظَلُّ مُلْتَمِسًا إنارَةَ ذهنِهِ ... بِهُدى شُموسٍ أو بضوءِ ذُبالِ[3]

يَعلو مُحيّاهُ ابْتِسامٌ دائِمٌ ... بَرِئَتْ مَعانيهِ مِنَ الإدغالِ[4]

والذبال جمعُ ذبالة، وهي الفتيلة التي تسرج أو هو ما يوضع في المشكاةِ التي يُستصبحُ بها[5]، والإدغال يأتي في معنى الخداع[6].

وهكذا فإنّ مطرانَ في مطوّلاته يستعمل الرويّ الشائع، في حين يؤثر غير الشائع في المقطوعات القصار، أو في ثنايا قصائده التي يُنوّعُ في قوافيها، لأنّ هذا ما يجعله يتجنّب تكلّف التعبير بكلماتٍ غير مألوفة، ومن ذلك مقطوعته من بيتين على رويّ "الضاد" يقول:

أخَذْتُ العشيّةَ منك الْجُنَيهَ ... وَسَرْعانَ ما فَرَّ منْ مِقْبَضي

فَللهِ أمري! أأعدى يَدي ... سَخاءً، سخاءُ يَدِ المُقرضِ[1]

---

[1] ابن منظور، أبو الفضل، محمد بن مكرم بن علي (711 هـ)، **لسان العرب**، ط 3، دار صادر، بيروت، 1414 هـ، مادة (سبطر) ومادة (شمخر).
[2] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج3، ص 176.
[3] المصدر السابق، ص 177.
[4] المصدر السابق، ص 178.
[5] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ذبل).
[6] المصدر السابق، مادة (دغل).

وأمّا ما نَدُر من الرويّ فقد ظهرَ عندَهُ نادرًا كذلك، في هيئة دَورٍ من المخمسات التي نظمها، يقول في قصّة "الجنين الشهيد":

دعاها فجاءَتْهُ تُجيبُ تلَمُّظا ... فأنْحى عَلَيها بالمَلامِ وأغلظا

إلى أنْ جَرَتْ منها الشؤونُ تغيُّظا ... فثارَ " جَميلٌ " يَقْذِفُ السُّمَّ واللّظى

عَلَيهِ بمدرارٍ منَ السّبِّ مُنْهَلّ[2]

وهيَ الأبيات الوحيدة عنده التي قفّاها بهذا الرويّ؛ ما يعني اجتنابه النادر لفقر المعجم اللغوي الذي ينتهي به، بعكس الرويّ الشائع.

وباستنفاد ملامح الإيقاع الخارجي عندَ خليل مطران، يستنتج أنّ كثيرًا من أشعاره وافقت أشعارَ العربِ قديمًا من حيثُ البحور الشعرية المستعملة ونسبة شيوعها، وكذلك في قوافيه ورويّ أشعاره. ولعله لم يستطع تجاوز ما حفظته ذاكرته من الشعر القديم حتّى ارتكزت بنيته الخارجية في ذهنه. لكنَّهُ معَ ذلك حاولَ أن يخرجُ عنِ المألوف بنظمه على بحورٍ قليلة الشيوع قديمًا، وبتغييره بعضَ هيكلةِ قصائده على نحوٍ شبيهٍ بالموشّحات، مضيفًا إليها صبغته الشعرية.

ثمّ إنّه يعمد إلى تنويع القوافي تبعًا لتنوّع الدلالات في النصّ الواحد أو تِبعًا لتغيّر الفضاءات النفسيّة فيه، ويلتزمُ فيها أحيانًا حدَّ الصّنعَةِ العقليّة، وأمّا الرويّ فيها فيوظّفه بما لا يأنفه المتلقّي، كما اتّضح في المبحث السابق.

ورَغمَ قلة هذه التجاوزات الإيقاعية في شعره مقارنةً بأشعاره الملتزم بها، إلّا أنَّها تُحْسَبُ له على نطاق التجديد الشعري في عصره، أو أنها تلفت أنظارَ من بعده إلى هذه القضية دونَما التمسّك بالقديم وبلا خوفِ الخروجِ عنه، فإن لم تتبلور فكرته في حينها فلربما يتناقلها الشعراء من بعده. وَلَعلّ عدمَ إكثارهِ منها عائدٌ – ربما – إلى أنّ معظمَ نتاجه الشعري كُتبَ ليُلقى على المسامع، فقصائده في مجملها شفهية لم يولِها صَنعةً بصريّة لاتّفاقِها معَ سياق موقفِ إلقائها.

---

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 4، ص 48.

[2] المصدر السابق، ج 1، ص 237.

3. **<u>الإيقاع الداخلي في شعر خليل مطران.</u>**

3.1 " فاعِلُ " زِحافٌ مبتَعث في الخَبب.

3.2 التصريع

3.3 التدوير

3.4 التكرار

3. الإيقاع الداخلي في شعر خليل مطران:

لا يكتَفي أن تُقيد اللغة بوزنٍ وقافية حتّى تستحيلَ شِعرًا، فالإطار الخارجي الموسيقي في الشّعر لا بُدّ أن يتكاتفَ معَ دوالّ أخرى في النصّ نفسه ومع أداته – اللغة – ليستنطِقَ المَعنى الذي يريده الشاعر بشكلٍ جليّ؛ لذا فإنّه يسعى إلى توحيد الظاهر مع الباطن ضمنَ ما يسمى الموسيقى الداخليّة، فَيصيرانَ واحِدًا لا يكونُ الأول دونَ الآخر منهما.

فإذا كانَ البحر الشعري كمًّا متعاقِبًا من تفعيلاتٍ معيّنة فإنّ موسيقى النصّ الداخلية ترتكز على كيفيّة تجلّي هذا العدد داخلَ قَيد البحر، لأنّ للتفعيلات داخِليًا صورًا تتبع قواعدَ عَروضيّة معيّنة. فهَل تجاوزَ مطران ما فُرِضَ عليه في تسيير حركة التّفعيلة، وهَل تجاوزَ الرّخص العروضيّة المسموحة لهُ في الزحافات والعلل ليعبّر بحريّة تامة؟ وإذا كانَ التّصريع من عداد ظواهر الموسيقى الداخليّة، فكيفَ تجلّى في أشعاره؟ وهل تجاوز في ذلك المعهودَ مما كانَ عندَ الشعراء القدماء؟ وهل باتَ التدوير عنده عنصرًا مهمًّا لا يخلّ بمبنى القصيدة على عكس ما شاع في السلف، ثم كيفَ يوظّف مطران التّكرار في سَرْدِ ما نظمه ليشكّل به إيقاعًا داخليًّا؟ هذا كلّه ما ستُسلّط الضّوء عليه المباحث الآتية.

3.1 " فاعِلُ " زِحافٌ مبتعث في الخبب:

تتكون تفعيلات البحور الشعريّة من مقاطع تختلِفُ في عدد سَكَناتِها وحرَكاتِها وكذلك حروفها، وكانَ لها تِبعًا لذلك الاختلاف تجلّيات صوريّة متعددة، وقد قسم العروضيون المقاطع على نحو ما يأتي[1]:

السبب الخفيف: وهوَ المكون من حرفٍ متحرّك من بعدِهِ ساكن مثل (لَنْ)، وقَدْ يتبعه سبب خفيف آخر في التفعيلة.

السبب الثقيل: وهو ما تألف من مُتحرّكين معًا مثل (بكَ)، وسمي ثقيلًا لاجتماع المتحركين فيه.

الوتد المجموع: وهو ما تكوّن من متحرّكين من بعدِهما ساكن مثل (قَضى).

[1] أبو عمشة، عادل، **العروض والقافية**، ط 1، مكتبة خالد بن الوليد، نابلس، 1986 م، ص 40.

الوتد المفروق: وهو المؤتلف من متحرّكين بينهما ساكن، وسمي مفروقًا لأن الساكن فرّق بينَ المتحركين فيه (حَيْثُ).

الفاصلة الصّغيرة: وتتكون من ثلاثة حروف متحركة يتبعها ساكن، مثل (سمعوا).

الفاصلة الكبيرة: وتأتلف من أربعة حروف متحركة يتبعها ساكن، مثل (عَلِمَتا).

والزحاف كما يعرّفه عادل أبو عمشة، تغيير يختص بثواني الأسباب فقط، فلا يدخل على الأوتاد، وعادةً ما يحدث في الحشو، وقدْ يكون في غيره، ودخوله على بيت من القصيدة لا يعني بالضرورة أن يُلتزم به في البيت الذي يليه، أو في بقيّة التّفعيلات، بخلافِ العلّة التي تتمثل في تغيير يطرأ على تفاعيل الأعاريض والأضرب، وتفرض التزامًا في سائر الأبيات إذا ما وقعت في عَروضِ بيتٍ واحد أو ضربه[1].

ومما يلفتُ الانتباه في هذا الموضوع هو قول الشاعر:

ما بينَ لُصوصٍ ولُصوصٍ ... فَرْقٌ في الأعْلى والأدْنى

لِصِغارِهِمُ الموتُ الْمُزري ... وَكِبارِهِمُ الشّرَفُ الأدْنى[2]

وهما البيتان الوحيدان من جلّ ما نظمه الشاعر على المحدث ذي التفعيلة الرئيسة (فاعِلُن)، التي تأتي بصورٍ عدّة، كما في البيتين السابقين نحو:

ما بيْ / نَ لُصو / صٍ وَ لُ / صوصٍ ... فَرقٌ / فِلْ أعْ / لى وَلْ / أدْنى

- - / ب ب - / - ب ب / - -   - - / - - / - - / - -

فَعْلُن / فَعِلُن / فاعِلُ / فَعْلُن   فَعْلُنْ / فَعْلُنْ / فَعْلُنْ / فَعْلُنْ

وتذكر نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر"، أن"فعِلن" زحاف اعترى تفعيلة البحر الرئيسة "فاعلن"، ويتميز هذا البحر – المحدث – بخفته وسرعة تفعيلاته، فتجعلانِ منه أصلحَ للأغراض الخفيفة الظريفة دونَ غيرها، فكأن النغمَ فيه يتنقّل من وحدةٍ إلى أخرى، بسبب ائتلاف

[1] أبو عمشة، عادل، **العروض والقافية**، ص 47 – 49.
[2] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 4، ص 39.

(فَعِلُنْ) من ثلاثة متحركات تليها ساكن، وهو ما يسمى بالفاصلة الصغرى، فهذا التعاقب المتبوع بساكن هوَ ما يضفي على النغم صفةَ "ركضِ الخيل" أحيانًا[1].

وتوضّح –نازك الملائكة– أنّ الشاعر العربي كان يضيق بهذا التقطيع في الخبب (فَعِلن) فيَعمَدُ إلى تسكينِ العَينِ بين حين وآخر؛ ما يزيدُ من خفة البحر، فيُحوّل السبب الثقيل إلى خفيف ويزول العناء، وهو ما يُضفي تنويعًا وتلوينًا في تفعيلات البحر الرتيبة[2]، وبذلك تتجلّى صور التفعيلة الرئيسة في بيت الشعر:

في المُتدارَكِ الْوَزْنُ العَجَبُ ... فاعِلُ فاعِلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ[3]

واللافتُ في بيتِ مطرانَ السابق ظهور تفعيلة "فاعِلُ"، وهي ممّا يُظنّ أن لا عَهْدَ للسابقينَ بالنّظمِ عليها. حتّى إنّ نازك الملائكة ادّعت سبقَ الوصول إليها؛ كونَها لم تهتدِ إلى أنّ مَنْ قَبْلَها كانوا قد سبقوها إليها، تقول في كتابها "قضايا الشعر المعاصر": "ثمّ جاءَ العَصْرُ الحَديثُ فإذا نحْنُ نُحْدِثُ تَنويعًا جَديدًا، لمْ يقع فيهِ أَسْلافُنا، ذلك أنّنا نحوّل (فعْلُنْ) إلى (فاعِلُ)، وليسَ في الشّعراءِ فيما أعلم مَنْ يرتَكِبُ هذا سواي، بدَأتُ فيهِ منذُ أوّل قصيدة حرّة كتبتها سنة 1947، ومَضيتُ فيهِ حتّى الآن"[4] وقد بدا ذلك في قصيدتها "لعنة الزمن"، إذ تقول مطلعها:

كانَ المَغربُ لونَ ذبيحِ

والأفق كآبة مجروحِ[5]

فالتفعيلة تتكرر مرتين حالَ تقطيعِ البيت الأول، نحو:

كانَلْ / مغْ رِبُ / لوْنَ ذَ / بي حي

- - / - ب ب / - ب ب / - -

فَعْلُنْ / فاعِلُ / فاعِلُ / فَعْلُنْ

---

[1] نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص 109 – 110.
[2] المصدر السابق، ص 110.
[3] مرعي، محمود، **العروض الزاخر واحتمالات الدوائر**، ص 337.
[4] نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص 111.
[5] نازك الملائكة، **ديوان نازك الملائكة**، د / ط، دار العودة، بيروت، 1997 م، مج 2، ص 240.

وقد تنبهت نازك إلى أنّ هذه التفعيلة دخيلة على ما هو متعارف عن المتدارك من بعدِ أن أنهت قصيدتها، ولم تكن قد شعرت بنبوها عن السمع آناء النّظم، ما يعني أنّها مستساغة في إيقاع الخبب، وقد برّرت ذلك بقربِ هذه التفعيلة من "فعِلن" أو هي نفسها بالمعكوس، ما يعني أنّهما تمتلكان طولًا إيقاعيًّا واحدًا[1].

ثمّ عارضها عزّ الدين إسماعيل من بعد ذلك في كونِ التفعيلتين متساويتين، شأنهما شأن (مفاعيلن) و(مستفعلن)، فإن تساوتا في الحركات والسكنات، فإنّ كلًّا منها تبقى في دائرةِ عروضها – بحرها – فلا تحتلّ (مفاعيلن) الرجز، ولا تحتل (مستفعلن) الهزج، وعلى ذلك فلا يمكن أن تكونَ (فاعِلُ) في دائرةِ الخبب، على حدِّ قوله[2].

والحَقيقَةُ ألّا بيانَ في أسبقيّة كُلٍّ من مطران ونازك على الآخر في امتثال ما هو غير شائع من صور هذه التفعيلة – فاعلُ –، وأيًّا كانَ فقولُ عز الدين إسماعيل وإن كانَ موجّهًا إلى نازك فإنّه بالضرورة يصْدُقُ على ما جاءَ بهِ مطران، وكانَ قد اسْتَندَ في نقده لهما إلى أنّ مثلَ هذه التفعيلة مما لا يمكن أن تأتي في حشو الخبب مطلقًا ولم يقف على ذلك عند منْ سبق، إلّا أنّه ونازك، قدِ اسْتعجَلا الحكم، لأنّ (فاعِلُ) قدْ ورَدت وإن بالقليل عندَ منْ سَبَقَهم، إذ جاء في " المدهش" بيتُ شعرٍ لابن الجوزي تظهر فيه هذه التفعيلة، يقول:

يَنْساكَ الأهْلُ إذا رَجَعوا ... عَنْ قَبْرِكَ لا تَسْمَعُ كَذِبا[3]

(– – / – – / ب ب – / ب ب –) ... (– – / ب ب – / – ب ب / ب ب –)

(فعلُنْ / فَعْلُنْ / فَعِلُنْ / فَعِلُنْ) ... (فَعْلُنْ / فَعِلُنْ / فاعِلُ / فَعِلُنْ)

وكذلك عندَ أحمد شوقي وهو سابقٌ عليهما، يقول من "نشيد الكشافة":

نَبْتَدِرُ الخَيرَ وَنَسْتَبِقُ ... ما يَرضى الخالِقُ والْخلقُ[4]

(– ب ب/ – – / ب ب –/ ب ب –) ... (– – / – – / ب ب – / ب ب –)

---

[1] نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص 112.

[2] إسماعيل، عز الدين، **قضايا الشعر المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ط 3، دار الفكر العربي، القاهرة، د / ت، ص 106.

[3] ابن الجوزي، جمال الدّين (597 هـ)، **المدهش**، ط 2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1985 م، ص 203.

[4] شوقي، أحمد، **الشوقيات**، مراجعة: يوسف الشيخ البقاعي، د / ط، دار الكتاب العربي، بيروت، 2008 م، ج 4، ص 237.

(فاعِلُ / فَعْلُنْ / فَعِلُنْ / فَعِلُنْ) ... (فَعْلُنْ / فَعْلُنْ / فَعِلُنْ / فَعِلُنْ)

ووردت عندَه في موضعٍ آخر، في قصيدة "النيل":

جارٍ وَيُرى ليسَ بجار ... لِأناةٍ فيهِ ووقارِ [1]

(– – / ب ب – / – ب ب / – –) ... (ب ب – / – – / – ب ب / – –)

(فَعْلُنْ / فَعِلُنْ / فاعِلُ / فَعْلُنْ) ... (فَعِلُنْ / فَعْلُنْ / فاعِلُ / فَعْلُن)

وذلك ينفي أن يكون الأسبقية فيها لنازك الملائكة، وإن كانت قليلة الشيوع فيما سبق نظمه على الخبب، إلّا أنّها ممّا يستساغ ورودها في هذا البحر. أمّا عن مطران، فكانَ لافتًا التنبّه إلى ورودها عنده؛ كونَها وردت في بيتين يتيمين له على الخبب، فسَهُل تعيينها، إلّا أنّه لا يمكن البتّ في كونه عمد إليها قاصِدًا لفتَ الانتباه إلى الحريّة في استعمال الرخص العروضية المهمشة، أو أنّ نظمه الآني للبيتين وإنشادهما على نحو معيّن لم يلفتاه إلى إقحامها جانبَ التفعيلات الأخريات، ما جعلها مستساغة عفوَ الخاطر! وأيًّا كان، فورودها عنده وإقرار وجودها في السابق، يفتح الباب على التوسع في استخدام الرخص العروضيّة.

3.2 التصريع:

يعدّ التصريع ذا وقع إيقاعي على أذن المستمع وقْتَ سماعه، لأنّه يكرّرُ صوتًا فتألفه الأذن وتتنبّه إلى أنّ ما تستمع إليه هو ضربٌ منَ الشّعر.

يصف الباحث عبد نور عمران الرويَّ بأنه الخيط النّاظم لأبيات القصيدة، فقد جاءَ التّصريعُ مختصرًا حضوره الزّمكاني إلى النّصف؛ لأنّه يكرره مرّتين في البيت الواحد؛ ما يخلق إلفةً إيقاعيّة تتأتّى منِ اتّفاق رويّ العروض مع رويّ الضرب[2].

والتصريع كما جاء في "تحرير التحبير" نوعان: عَروضي وبَديعي، أمّا الأول فأن يستوي عروض البيت معَ ضربه وَزنًا وإعرابًا وتقفيةً، شَرطَ أنْ تكونَ العَروض غُيّرت عن أصلها لتستقيمَ

---

[1] شوقي، أحمد، **الشوقيات**، ج 4، ص 235.

[2] عمران، عبد نور داود، **البنية الإيقاعية في شعر الجواهري**، ص 221.

معَ وزن الضرب، في حين البديعي يتأتى من استواء الجزءِ الأخير في الصّدر مع الجزءِ الأخير من العجز في الوزن والإعراب والتقفية[1].

إنّ دخول الشاعر في الوزن والقافية منذ البيت الأول مبتدئه بالتصريع، يعدّ إعلانًا لمجاوزته النّثر، وكأنما يعقدُ بالتّصريعِ ثمّ اتّفاقًا مع السامع على طبيعة المقطع الذي ستتناسل منه الأعداد الباقية من الأصوات المتماثلة آخرَ الأبيات[2]. وهوَ ما وصفه "محمد بنّيس" على أنّه في الشعر: "نطفته التي ينشأ بها ومن هُنا يَكونُ تسرّبه إلى الاستهلال والانعطاف، مؤدّيًا لأكثرَ منْ وظيفتِه، وباسْتحواذه على الاستهلال، يسْتحوذ الاستهلال بدوره على القصيدة، وينشر سلطتَه عليها، فيما هوَ ينشرها على سامعها – قارئها – وبهذا أيضًا يكونُ دالًّا منْ دوالّ الإيقاع"[3].

وللتصريع أهمية متقدمة عندَ القدماء حتّى غدا تقليدًا في بنية شعرهم فلا يُتجاوز عنه، حتّى إنّ الأصلَ عندهم في نظم الشعر تصريع البيت الأوّل، يقول ابن رشيق: "... جعلوا التّصريعَ في مهمات القصائد فيما يتأهبونَ له من الشعر، فدل ذلك على فضل التّصريع"[4] ويسْتأنف في موضع آخر: " وقدْ كثر استعمالهم هذا حتى صرعوا في غير موضع التصريع، وهوَ دليلٌ على قوّة الطّبع، وكثرة المادّة، إلّا أنّه إذا كثر في القصيدةِ دلَّ على التكلّف، إلّا منَ المتقدّمينَ "[5].

هذا يَعني أنّ ابنَ رشيق يجيزُ كثرةَ وروده لمن طبع على الشعر، ولمن يأتي عندَه سليقةً على ما فطرَ عليه من بناء لغوي فيسعفه ما يكتنزه من معجم لغوي، أمّا أن يعمَدَ الشاعر إليه كثيرًا فإنّه في نظره متكلِّف، ذو صنعة. فكيفَ تجلّت هذه الظاهرة في أشعارِ مطران؟ وهل عمدَ إليها مطبوعًا أم متكلّفًا، وما الغاية التي يرومها من توظيفها في شعره؟ وهل ثمّ ائتلاف مع تناولها في أشعار القدماء أم أنّه انتحى أمرًا مختلفًا فيها؟

إنّ المتأمّل ديوانَ خليل مطران يجده قد جسّد هذه الظاهرة عندَه نحوَ ما يربو عن ثلاثمئة وخمسين قصيدة، وهوَ ما يعني أكثر من نصفِ ما نظم، مع غير الالتفات إلى ما هو مرصّع من المسمطات وكذلك القصائد متنوّعة القوافي. إنّ الشاعر هنا يتمثّل النّهجَ القديمَ في تعيين

---

[1] ابن أبي الإصبع العدواني، **عبد العظيم بن الواحد (654 هـ)، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، تحقيق: محمد حنفي، د / ط، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة، ص 305.

[2] فاوزي، محمد، **التّصريع في الشعر العربي: الجذور البنائيّة والقضايا النقدية (بحث محكم)**، مجلة كلية الآداب الجديدة، المغرب، 2010 م، مج 11، ع 12، ص 174.

[3] بنيس، محمد، **الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها**، ط 1، دار توبقال، 1991 م، ج 1، ص 133.

[4] ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، ج 1، ص 176.

[5] المصدر السابق، ص 174.

الجنسِ الأدبي الذي يريد أن ينوّه إليه ويلفتَ به سمعَ المخاطب أو القارئ. ولمّا كانَ شاعرَ مناسبات وشاعر إنشاد، فلا بُدَّ أنّ استحضاره التّصريع في قصائده كانَ أجلَ استمالةِ أذهان الحضور إلى ما يلقي، وإلى تعيين الرويّ الذي ستؤول إليه أبيات القصيدة، وإلى إضفاءِ زخمٍ إيقاعي يطرب مسمع المتلقي. يقول مطلعَ قصيدةِ "عرس قانا"*، وقد أنشدها الليلةَ الأخيرة لزفاف الصديق إسكندر خوري إلى الآنسة ماري، كريمة الوجيه جورج مدور:

يا حُسْنَها ساعَةً منَ العُمْرِ ... فَريدَةً في قِلادَةِ الدّهْرِ[1]

(– – ب – / – ب – ب / – – –) ... (ب – ب – / – ب – ب/ – – –)

(مُسْتَفْعِلُنْ / مَفْعُلاتُ / مُسْتَفْعِلْ) ... (مُتَفْعِلُنْ / مَفْعُلاتُ / مُسْتَفْعِلْ)

لَمْ يُزْهَ يَوْمًا جَمالُ مالِكةٍ ... بمِثْلِها منْ نَفائسِ الدُرِّ[2]

(– – ب –/ – ب – ب / – ب ب –) ... (ب – ب –/ – ب – ب/ – – –)

(مُسْتَفْعِلُنْ / مَفْعُلاتُ / مُسْتَعِلُنْ) ... (مُتَفْعِلُنْ / مَفْعُلاتُ / مُسْتَفْعِلْ)

يُلْحَظُ هنا أنَّ علّةَ القَطْعِ قدْ أصابَتْ عَروضَ البيتِ الأوّل ليوافقَ ضربَه لأجلِ التّصريع، في حين أنّ عروضَ الأبيات الأخرى جلّها في القصيدة تتبع عروض البيت الثاني المغايرة عن الأوّل، ما يعني أنّ ذلك تمّ طلَبًا للتّصريع، وهو يعني حرص الشاعر على أن يبتدئ به.

وكذلك في قصيدة "رثاء الشيخ سلامة حجازي"، يقول

ما اخْتَصَّ فاجِعُ خَطْبِكَ التّمثيلا ... عَمَّ البِلادَ أسًى ونالَ النّيلا[3]

(– – ب – / ب ب – ب – / – – –) ... (– – ب –/ ب ب – ب – / – – –)

(مُتْفاعِلُنْ / مُتَفاعِلُنْ / مُتْفاعل) (مُتْفاعِلُنْ / مُتَفاعِلُنْ / مُتْفاعل)

يا مُحْيِيًا فَنًّا، وَمَيْتًا دونَهُ ... يا لَيْتَ حَظَّكَ منهُ كانَ قليلًا[1]

---

* هو العرس الذي أشير إليه في الإنجيل وحوله السيّد المسيح، فيه الماء إلى الخمر / مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 1، ص 288.

[1] المصدر السابق نفسه.

[2] المصدر السابق نفسه.

[3] المصدر السابق، ج 2، ص 200.

(– – ب – / – – ب – / – – ب –) ... (– – ب –/ ب ب – ب – ب – / ب ب – –)

(مُتْفاعِلُنْ / مُتْفاعِلُنْ / مُتْفاعلن) ... (مُتْفاعِلُنْ / مُتَفاعِلُنْ / مُتَفاعِلْ)

ومن أمثلةِ ذلك أيضًا قوله من "الخفيف" في قصيدة "الشكر المرفوع":

نُثرَ الوردُ في مراقي العَنانِ ... وأُعِدّت مَدارجُ الأرجوانِ[2]

(فَعِلاتُن/ مُتفعلن/ فاعِلاتن) ... (فَعِلاتُن/ مُتَفْعِلُنْ/ فاعِلاتُنْ)

هَيّئي يا سماءُ كلَّ صباحٍ ... ما يَروعُ النّفوسَ منْ مهرجانِ[3]

(فاعِلاتُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ فَعِلاتُن) ... (فاعِلاتُن/ مُتَفْعلن/ فاعلاتن)

وفي كلّ ما مضى قد وافقَ العروض الضّربَ بلا زيادةٍ أو نقصان في البيت الأول، مغايرًا – العروض– عن عروض الأبيات الأخر في القصيدة وهو إذ ذاكَ التصريع العَروضي، في حين ظهرَ عنده التصريع البديعي في مواضِعَ عدّة منها قوله في قصيدة "حيفا" إذ أنشدها في حفلة تكريمية له حينَ زارها 1927 م:

دَيْنُ هذا الجَميلِ كَيْفَ يؤدّى ... هَلْ يَفي مِنْ مُقَصِّرٍ أنْ يَوَدّا[4]

(– ب – –/ ب – ب – / ب ب – –) ... (– ب – –/ ب – ب – / – ب – –)

(فاعِلاتُنْ / مُتَفْعِلُنْ / فَعِلاتُنْ) ... (فاعِلاتُنْ / مُتَفْعِلُنْ/ فاعِلاتُنْ)

إذ لم توافق العروضُ الضَّربَ هنا بالكليّة، إنّما في بعضِها، وجاء الرويّ في الشطر الأوّل موافقًا للشّطر الآخر، ومنه مطلع قصيدة "دعوة للخير" وكانَ ألقاها في حفلٍ أقيم لجمع المبرات، يقول:

مهما تقِلّ ثُمالَةُ الْمَوجودِ ... لا تحْرِمِ الْمِسْكينَ قَطْرَةَ جودِ[5]

(– – ب –/ ب ب – ب –/ – – –) ... (– – ب –/ – – ب –/ ب ب – –)

---

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 2، ص 200.
[2] المصدر السابق، ص 142.
[3] المصدر السابق نفسه.
[4] المصدر السابق، ج 3، ص 239.
[5] المصدر السابق، ص 225.

(مُتْفاعِلُنْ / مُتَفاعِلُنْ / مُتْفاعِلْ) ... (مُتْفاعِلُنْ / مُتْفاعِلُنْ / مُتَفاعِلْ)

إذ يُلْحَظُ أنّ العَروض (مُتْفاعل) لا يتطابق والضّربَ (مُتَفاعِل) تمامًا بل في أجزاء منه، فوافق الروي الرويّ، وكان التصريع بديعيًّا.

وقَدْ يكونُ التصريعُ كما يذكر عبد نور عمران مدعاةَ إغواء للإلهام آناءَ كتابةِ القصيدة، لا سيّما لمن يعتمدُ الترنّمَ في النّظم، وللمتلقّي أثناء الإلقاء[1]. ويبدو أنّه كانَ كذلك عندَ خليل مطران في بعضِ قصائدِه، إذ بالترنّم يستدعي الأبيات ذاتَ الإيقاع الموحّد بسهولةٍ أيسر، معَ تخيّره الرويّ وَفقَ ما يلائمُ الفضاءَ النفسي الذي يضفيه على ما ينظم، يقول مثلًا في قصيدة "مقاطعة"، وقد نظمها عندما بدئ اضطهاد الأحرار، وسُلط قانون المطبوعات على الأفكار:

شَرِّدوا أخْيارَها بَحْرًا وَبَرّا ... واقْتُلوا أحْرارَها حُرًّا فَحُرّا

إنّما الصّالِحُ يبقى صالِحًا ... آخِرَ الدّهرِ ويبْقى الشَرُّ شَرا[2]

يُلحَظُ في البيتين حَشدٌ لافتٌ منَ الإيقاعِ متمثِّلٌ بالتصريع العَروضي بموافقة العرَوض الضّربَ تمامًا في المَطلع (فاعِلاتُنْ / فاعِلاتُنْ)، كما وافق الرويّ الرويّ فجاءَ راءً مجهورة ذات امتداد صوتي عالٍ متأتٍ من مد الألف، ما يجعلُ التكرارية في الراء مدويّة، مجسِّدةً حالَ الثورة واللاخَوفَ منَ المآل، ما دامت النتيجَةُ لصالحِ الأخيار دومًا عاشوا أو ماتوا، فتعداد الخيارات بدايَة يوحي باللامبالاة؛ يقينًا من أنّ الضمانَ للضحيّة موجود وإن فعل الآخر به ما فعل. وكأن الشاعر يقول مخاطِبًا على نحو منَ التخييريّة المعجزة: فلْتُشرّدوا الأخيارَ أو فلتقتلوهم واحدًا تلو الآخر، فلن يفيدَكم ذلك ما دامَت النتيجة ثابتة.

وقد أجاد الشاعر التعبيرَ إذ جعلَ منْ أفعالِهم أمرًا طارئًا عارضًا آنيًّا، وذاكَ بالتعبير مستعملًا الجملة الفعليّة، في حين أثبتَ دوام النتيجة بالجملة الاسميّة، مستعملًا أسلوب قصر النصر والرباح على فئةِ الصلاح، وكذلك قَصْر نتيجة الشرّ والسوء على الأشرار، إذ قال: "إنّما الصّالِحُ يبقى صالِحًا"، "ويبقى الشرُّ شرّا"، إنّ كلّ هذه المعاني التخييريّة واللامبالاة تجاهها يلائمها ذلك الامتداد في الرويّ المفتوح. إضافَةً إلى أنّ الشاعرَ وظّفَ في المطلَعِ إيقاعاتٍ داخليّة أخرى

[1] عمران، عبد نور داود، **البنية الإيقاعية في شعر الجواهري**، ص 221.
[2] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 2، ص 9.

كثّفت منَ المعنى ووازنت المبنى، فالشّطر الأوّل جاءَ موافِقًا ميزانَ الشّطرِ الثاني لغويّا؛ ما شكّلَ تقفيةً داخليّة متأتّية من مقابلة صيغة كل كلمة بالشطر الأوّل معَ نظيرتها في الشطر الآخر، نحوَ ما يأتي:

شَرّدوا	واقتُلوا
أخيارَها	أحرارَها
بَرًّا	حُرًّا
وبَحْرا	وَحُرّا

إنّها ذاتُ صيَغٍ مُتطابِقة ما يعني بِنيَةً إيقاعيّة لافِتة، حتّى إن ذلك يظهر في الأشطُرِ نفسِها، بمقابلة البرّ معَ البحر، وكذلك تَكرار الحُرّ في الشّطر المقابل، وتكرار "الصالح" وتكرار "الشر"، إنّها تَصْلُحُ لأنْ تكونَ حكمةً دهْريّة، مضمونها سارٍ إلى آخرِ الدّهر، وبمكنتِها أن تجري مجرى الأمثال، فلرُبما ناسَبَها التصريعُ لسهولَةِ اسْتدعائها إذا ما حفظت، لأنّ المطلع المصرّع يُحفظ أسهل من غيرِ المصرّع، ويكونُ مَدعاةً لبقيّة أجزاءِ القصيدَةِ إذا ما ذُكِر.

من كلّ ماسَبَق، يُستنتَجُ أنّ الشاعرَ خليل مطران، كانَ ألصَق بالتراثيين في توظيفِهِ التّصريع، لموافقته في كثيرٍ مما ينظِمْ نهْجَ الإنشادِ وإلقاء الشعر لديهم؛ كونَ نسبةٍ كبيرة مما نظم كانت في موضوع المناسبات، وقد ألقيت أمامَ حشدٍ من الجمهور، ما يعني حرصَهُ على استمالةِ أسماعهم نحوَ ما يلقي، وكذلك سهولة تذكّر مطالع قصائده التي تجري مجرى الحكمة أو المدح أو الرثاء ولربما حفظها، ما يعني حرصه على أن تُذكر وتجري على الألسنة، ردًّا لمعروفهم تجاهه. كما أنّه لا يكتَفي بهِ زينَةً إيقاعيّة بلا قيمةٍ مضافة، بلْ يوظّفُهُ موافقَةً للمعنى الذي يريد طرحه على مدارِ القصيدة، فيعلِنُ الخَيطَ النّاظمَ لها مذ أوّل شطرٍ يلقيهِ على المسامع.

3.3 التدوير:

يعدّ التدوير من التقنيات الفنية التي يوظّفها الشاعرُ إيقاعيًّا بما يخدمُ الدلالة التي يرومها في النّص. ويُعنى به حسبما ورد في "المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفن الشعر" اشتِراكُ

شطري البيت بكلمة يكونُ بعضُها آخر الشطر الأول وبعضها الآخر بدايةَ الشطر الثاني، أي أنّ وزنَ الشّطر الأوّل يتمُّ بجزءٍ من هذه الكلمة[1].

ويُعرّف أحمد كشك البيت المدوّر أنه "الذي تحوي مكوناته الداخلية كلمة تصبحُ شركةً بين قسميه –أي شطريه– غير قابلة للتقسيم إنشاديًّا "[2]، لأنّ استقلالَ الشّطرِ عن الشّطر يُفصِحُ عنْ نغَمٍ جليّ أثناء الإلقاء، وهو ذاته ما أوضحه د. محمد حماسة بقوله: "ولكنّ بناء البحر الشعريّ في العربية يقوم أساسه على اعتبار وحدة البيت ذات شقّين، يُفضَّلُ في الإنشاد أن يظهرَ كلّ شقٍّ على حدة حتّى مع وجودِ المُدوّر"[3].

وما يؤكد هذا حسب قول – حماسة–هوَ عادةُ ابتداء القصيدة ببيتٍ مصرّع؛ ما يعني انفراد كل شطرٍ عن الآخر في الإنشاد ويأتي كذلك –التصريع– في مواضعَ غير البيت الأول في القصيدة، ذلك يعني أن هذه الأبيات المصرعة داخل القصيدة واجبٌ فيها الوقوف على عَروضها وكذلك معاملتها نُطقًا كما تعامل الضّرب، إذ سيحدث خللٌ في الوزن إذا ما عوملت معاملة المتصل[4]. لذا بدا التدوير ظاهرة إيقاعيّة لافتة، يُجسّد اتّحاد الصّوت والمعنى والشعور، محدثًا تكاملًا، جاعلًا منَ النصّ كتلةً موحّدة[5].

وقد أجرى الدكتور أحمد كشك بعضَ دراساته على التدوير في الشعر العربي، منطلِقًا من فرضيّة أنه ربما هناكَ توافُق ما بينَ التدوير والبحر الذي يكثر فيه، وتأويلات ذلك، مستقرِئًا عددًا كبيرًا من الموروث الشّعري، خارجًا بنتيجَةٍ مفادُها أنّ بعضَ البحور وفي مقدمتها الخفيف تتواءَم مع التدوير؛ لأنّه من صفاتها انسياح الشطر الأول في علاقات الشّطر الثاني، فليست تهدفُ إلى الإفصاح عن نغمِ الشّطر تمامًا، وذلك حاصِلٌ في المجزوءاتِ منها، في حين يندر أن يكونَ التدوير في بحور كما الطّويل والكامل، وذاكَ لحرصِها أنْ يُتمّ القسيمُ إيقاعَه بالكليّة[6].

---

[1] العبيدي، رشيد عبد الرحمن، **معجم المصطلحات العروضيّة والقوافي**، ط 1، جامعة بغداد، 1986 م، ص 91 / انظر أيضًا: الهاشمي، السيد أحمد، **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب**، تعليق: علاء الدين عطية، ط 3، مكتبة دار البيروتي، 2006 م، ص 35.

[2] كشك، أحمد، **التدوير في الشعر: دراسة في النحو والمعنى والإيقاع**، ط 1، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 1989 م، ص 7.

[3] عبد اللطيف، محمد حماسة، **الجملة في الشعر العربي**، ط 1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1990 م، ص 29.

[4] المصدر السابق، ص 30 – 31.

[5] لوحيشي، ناصر، **أوزان الشّعر العربي بينَ المعيار النظري والواقع الشعري: الشعر الجزائري في معجم " البابطين " أنموذجًا تطبيقيًّا**، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011 م، ص 243.

[6] كشك، أحمد، **التدوير في الشعر: دراسة في النحو والمعنى والإيقاع**، ص 37.

إلّا أنّ ما يُستقصد في هذه الدّراسة هوَ كيفيّة توظيفِ مطرانَ لهذا الدالّ الإيقاعي، وكيفَ خدَمَ المعنى الذي يبتغيه في قصائده، وهَل ثَمّ ائتلاف ما بينَ استعماله له والنتائج التي خرج بها بحث الدكتور أحمد كشك؟

إنَّ استقراءَ ديوانِ خليل مطران يشير إلى تجلّي ظاهرة التّدويرِ عنده بشكلٍ لافت، بالِغة ذروتها فيما نَظَمَ على الخفيف، وعلى مجزوءات البحور لا سيّما مجزوء الكامل؛ فلا يكادُ يخلو "خفيف" أو "مجزوء الكامل" عندَه من ذلك، إضافةً إلى بعضِ البحور الأخرى ومجزوءاتِها على نحْوٍ قليل.

ولمْ يكن مطران يقصد التدوير لخرمِ ما اعتيدَ عليه قديمًا من استقلالية الشطرين في الإنشاد ليفصِحَ كلٌّ منهما عن نغمه، بل إنّه يعمَده وَفقَ رؤية دلالية، يبتغي به تكثيفَها وحشدَها في ثنايا نصوصه، موافقَةً والفلك الدلالي للقصيدة ككل، والأمثلة على توظيفه له كثيرة في ديوانه ليسَ الموضع هنا إحصاءها، إنّما استجلاء دلالتها وكيفية توظيفها، ومن أمثلة ذلك قصيدته "إلى أب ثاكل"، وقد نظمها على إثر فجع الجواد الوجيه جرجس براهمشا في بِكرِ أولاده، فعظمت عليه المصيبة، فعزّاه الشاعر بها على الضّريح. وعدّة القصيدةِ أربعة وعشرونَ بيتًا من الكامل المجزوء، وفيها سبعةَ عشرَ بيتًا مدوّرًا، يقول:

إنْ تَسْتَطِعْ أنْقِذْ فَتاكْ ... بِجَميعِ ما ملَكَتْ يَداكْ

أنشِقْهُ روحَكَ واسْقِهِ ... ما قَطّرَتْهُ مُقْلَتاكْ

واخْبؤه خَبءَ العينِ في الجفنينِ ما شاءَتْ مُناكْ

واسْهَرْ عَلَيْهِ ولا تُحاذِرْ في أذاهُ منْ أذاكْ

وَأقِمْ صَرْحًا يقيهِ مُشَيّدًا حتّى السِّماكْ

وابْذُلْ حياتَكَ في فِداهُ ولا تضنَّ بمقتَناكْ[1]

وهذه الأبيات مشْحونة بأسًى ممزوجٍ بمواساة ولطائف تُلَخّصُ كيفية الاعتِناءِ بالأبناء، إلّا أنّ مَنْ يعنيهِ الآن أضحى نائيًا في عِداد الغائبين، والأبياتُ تحمِلُ طيَّها دَفَقات إيقاعيّة مشحونةً بنصائحَ

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 1، ص 158.

مشروطة تتبعُ البيتَ الأوّل "إنْ تستَطِعْ"، فكأنَّما يُشكِّلُ كلّ بَيْتٍ من بعْدِ الأوّل نصيحة مُسْتَقِلّة بذاتِها مُتَجَسِّدة في هيئةِ جملةٍ شعريّة ممتدّة تَشي بعُمقِ المَعنى النّابعِ من عاطِفةٍ جيّاشة.

ولَمّا كانَ شَطرا مجزوءِ الكامل لا يتّسِعُ واحِدُهما منفردًا للدلالةِ مكتملة، فقد انْساحَ الأوّل بالآخَرِ مكتنزًا دلالةً شاملة في بَيْتٍ غيرِ مُتَمَفصِل، ينتهي إيقاعُه الممتد عندَ حَدّ القافيَةِ التي أتت موافقةً للفضاء المشحونِ بتلك المعاني منتهِيةً بالكاف وهُوَ صَوتٌ حَنَكي يخرج من أقصى اللسان، وتسْكينُه معَ صفتهِ الانفجاريّة بعدَ مدِّ الرّدف من قبلِه على أقصى امتداد، يوحي بتنهيدَةٍ خفيفة من بعْدِ الوقف، تشي بطولِ النَّفَسِ المصاحب لكل نصيحة.

وقَدْ خالَفَ الشاعرُ في المَطلَعِ ما عليهِ أغلبُ أبيات القصيدة من التدوير، لأنّه –التدوير– على علاقة مفارَقة معَ التّصْريع، والشاعرُ هنا حرصَ على أن يبتدئ البيتَ مُصَرّعًا لَفتًا لنصِّه ولكونِه أنشَدَهُ على الضّريح، فاستَدْعى الأمْرُ أن ينتهجَ منْهَجَ القدماءِ في استمالةِ أسماعِ الحاضِرين.

ولا يَخفى ما في الأبياتِ المدوّرَةِ المُستطالةِ نغميًّا من تَخفيف إيقاعِيٍّ يقرّبها من النثريّة، إذ لا أشْطُرَ واضِحة تتمازُ بإيقاعاتٍ منفَرِدة، فأضحت كلها إيقاعًا واحِدًا، والأمرُ هكذا ملائمٌ لمشهدِ خطابِ النّصحِ المباشِر ذي النّفسِ الطويلِ العميق، فكانَ الشّعرُ متلبّسًا بعضَ مزايا النثرية هنا.

ومنَ الأمثلةِ الأخرى التي وَظّفَ فيها مطران هذه الظاهرة، قصيدة "بكاء" على فقيدة الصّبا والكمال المرحومة ماري سبع، يقولُ في بعضِ أبياتِها بعدَ أن بكاها وواسى أهلها:

هذي العَروسُ فَوَسّعوا   لمرورِ مَوكِبِها الجَمالا

هذي أريكَتُها يَطوفُ العالَمونَ بِها احْتِفالا

هذي صَوافِنُ عِزّها تمشي وتختالُ اختِيالا

إيهًا إلى أيْنَ المسيرُ ؟ وما الذي يُبكي الرّجالا؟

اليومَ قَدْ صارَتْ إلى النُّعْمى وقَدْ طابَتْ مآلا

صوغوا لِرقْدَتها من الأزهارِ مهْدًا لا يُغالى

غَبْنٌ على هذي العيونِ تُعاضُ بالتُّربِ اكتِحالا[1]

إنّ السَعَةَ الإيقاعيّةَ للبيتِ الواحدِ عندَهُ تزداد معَ التدوير ويَستطيلُ معَها نَفَسُه حدًّا يُوافِقُ دفقاتِ الحسرةِ الموظّفةِ في أشطرهِ المتّحدَةِ فيما بينَها، إنّه يعتَمِدُ الوَصْفَ بكثافة في الأبياتِ الأولى مصوّرًا مشهَدَ موكبِ الفقيدّةِ وقد اسْتَحالَ عُرْسًا منَ الجَمالِ لمآثِرَ كانَ ذكَرَها من قبل، حتّى إنّ الْخَيلَ تختالُ إذ تمشي من وراءِ نعشها لعلمها أنّ مآلها إلى دارِ خَيْر.

ولئلّا يُضفي تَكرارُ التّدوير على الأبياتِ حَدًّا منَ الرّتابَةِ يُفقِدها إيقاعيّتها الشعرية؛ فإنّ الشّاعر يتّخذ من التكرار مطيّةً يُغني بها أنغامه مُجسّدًا ذلك باستِعمالِ اسمِ الإشارةِ "هذي" ثلاثًا في تتابعٍ لافت في أبياتٍ متتالية، وكما أنّه يصدر منها نغَم داخليّ فإنّه يصدُرُ منهُ تِباعًا تكثيفٌ في الدلالةِ وحشدٌ للصفاتِ التي يشيرُ إليها الشاعر ويلفِتُ الأنظارَ إليها. ثُمّ إنّه يعمَدُ الاستفهامَ متنوّعًا تحسُّرًا على شبابها المفقود، وذلك باستعماله "أينَ" و"ما" مُصدّرَها بتأوّهٍ يستَقصي نغمَةَ أسْئلته إلى أن يبلغَ القافية، وكذلك يُحاوِلُ أنْ يموّجَ إيقاعَه باستنفاده القَدرَ الممكن منَ الزّحافات والعلل الممكنِ تشكّلها منَ التفعيلَةِ الرئيسة للكامل " مُتَفاعِلُنْ " وتغييره في تتابعها، نحْوَ ما يأتي:

هذي أريكَتُها يَطوفُ العالَمونَ بِها احْتِفالا

(– – ب –/ ب ب – ب –/ – – ب –/ ب ب – ب – –)

(مُتْفاعِلُنْ / مُتَفاعِلُنْ / مُتْفاعِلُنْ/ مُتَفاعِلاتُن)

هذي صَوافِنُ عِزِّها تَمْشي وتَختالُ اخْتِيالا

(– – ب –/ ب ب – ب –/ – – ب –/ – – ب – –)

(مُتْفاعِلُنْ/ مُتَفاعِلُنْ / مُتْفاعِلُنْ / مُتْفاعِلاتُنْ)

الْيَومَ قَدْ صارَتْ إلى النّعمى وقَدْ طابَتْ مَآلا

(– – ب –/ – – ب –/ – – ب – / – – ب – –)

(مُتْفاعِلُنْ/ مُتْفاعِلُنْ/ مُتْفاعِلُنْ/ مُتْفاعِلاتُنْ)

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 1، ص260.

فقد اعتَمَدَ تنوّع أربعِ تَفعيلات تتّسِق في ترتيباتٍ متباينة في الأبيات ما يُضفي تَماوُجًا إيقاعيًّا، معَ ملاحَظَةِ أنَه اعتمَدَ التّرفيل* في أبياته، فاستطالت أضْرُبُها مقارنةً معَ التفعيلة الرئيسة، في تَوافُقٍ معَ الامتداد الناتج من تدويرِها؛ ما أضفى طولَ نَفَسٍ على الفضاء الكلّي للقصيدة بما يتواءم والمشهَدَ الذي يصفه الشاعر، نحو:

مُتَفاعِلاتُن	ص ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص.
مُتْفاعِلاتُنْ	ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص.
مُتَفاعِلُن	ص ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح / ص ح ص.
مُتْفاعِلُن	ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ص.

إذ يُلحَظْ أنّ التفعيلات المرفَلة ذات أصوات أكثر من التفعيلات الرئيسة، وإن بدا هناكَ تطابقٌ في عدد المقاطع في بعضِها، إلّا أنّ الأصوات التي تتكون منها المقاطع نفسها في المرفلة أكثر من تلك دونها.

أما في قصيدة " رثاء أحمد فتحي زغلول باشا" نابغة العلم والأدب، فقد كان فيها ثمانية عشر بيتًا مدوّرًا من أربعةٍ وعشرين، يقولُ فيها:

أيُّها المُغتَدي عَليكَ السَّلامُ ... هكَذا يُبْكِرُ الرّجالُ العِظامُ

غاضَ منْ رَوْعِهِ لِمَصْرَعِكَ " النّيلُ " وغَضّتْ منْ عُجبِها الأهرامُ

أيُّ أوْصافِهِ أعَدّدُ والشّيءُ كَثيرٌ يَقِلُّ فيهِ الكَلامُ؟

بينَ إكْرامِهِ وآمالِنا فيهِ وبَيْنَ التّأبينِ لَمْ يَخْلُ عامُ[1]

يَفتَتِحُ الشّاعِرُ رثاءه بالسلامِ على الفقيدِ، متحسّرًا على أنَّ العُظَماءَ في هذه الدُّنيا يغادرونَها سَريعًا، ومبتدَأً كلامه جاءَ مُصَرّعًا ملائمًا لإلقائه يومَ التّأبين، ثُمّ يحشِدُ من بعدِ ذلك دفقةً تحسّرية امتدادية تصوّر انعكاسَ الفجيعة على الطبيعَة متمثلةً بنيل مصرَ وأهرامِها، ويُصِرُّ الشاعرُ على تجلّي فكرته بشكلٍ متواصل رافضًا فصلَ بنيتِها لغويًّا وعَروضيًّا؛ فيكثّفُ منَ التدوير من أجلِ إيصالها، كما يظهر في البيت الثاني الذي يُخبِرُ فيهِ عنْ عُمقِ الفجيعةِ إذ راعَ لها النيل والأهرام

* الترفيل: زيادة سبب خفيف " تُنْ " على ما آخره وتد مجموع/ مرعي، محمود، **العروض الزاخر واحتمالات الدوائر**، ص 61.
[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 2، ص 160 - 161.

فناسَب الوصفَ ذلكَ الامتدادُ، وكَذلك البيت من بعده ذو النغمة الاستفهاميّة الدالّةِ على كثيرٍ من صفاته التي يعجز كلام الشاعر عن الإلمام بها، ويتّضح ذلك جليًّا في أبياتِ القصيدَةِ الأخرى، إذ يسرِد الشاعر فضائل المرثي على بلاده فيقول:

كانَ صَمصامَها إذا التمَسَ الرّأيُ وأعيى دونَهُ الصَّمصامُ

كانَ مقدامَها إذا أعضَلَ الأمرُ فلم يضْطلع بهِ مقدامُ

كانَ ما شاءَتِ الفضائلُ في حالٍ فحالٍ وما اقتضاهُ المَقامُ

فَهوَ العاملُ المُسَهَّدُ في التّحصيلِ والقومُ هادِئونَ نِيامُ

وهُو الكاتِبُ الذي ينثُرُ الدرَّ له روعَةٌ وفيهِ انْسِجامُ

وهُوَ العالِمُ الذي يُسْلِسُ الصَّعبَ فلا شُبْهَةٌ ولا إبهامُ

وهُوَ الفيْصَلُ الذي تؤخَذُ الحكمَةُ عنه وتؤثَرُ الأحكامُ

وهُوَ المِقْوَلُ الذي يطرِبُ السّمْعَ ويَبدو في لَحظِهِ الإلهامُ[1]

تبدو جلّ الأبياتِ السابقة كتلةً موحّدة ذات فكرة سرديّة واحِدة تصبّ في مآثر المرثي وإن تنوّعت وتشظّت إلى أفكارٍ متفرّعة في كلّ بيت، فارتدادُها عائد لمنبع معنوي واحِد، وقَدْ لاءمَ التدوير كثافة الحشد الوصفي للمرثيّ، متوائمًا والأساليبَ اللغويّة التي تخيَّرها في تعابيره، متمثّلةً بالظّرفِ الزمني المُعشّقِ معنىً إجرائيًّا شرطيًّا، فاتّخذَ منه جملةً شعريّة كاملة، غير متمفصلة الأركان الشرطيّة في سبيلِ إتمام الفكرةِ حدَّ استغراقها، وكذلك اعتماده الاسم الموصول الذي وحّده بصلته في التدوير، فلا انقطاعَ بينهما، إنّما أخبارٌ تَتَتالى من بعدِ بعضِها بعضًا.

وكما قَبْلًا فقد تَخيَّرَ الشاعر تَكرار بعضِ الأساليبِ إضفاءً لنغمٍ على الجو الإخباري ذاك، متمثِّلًا بالفعل الناقص "كانَ" في الأبيات الثلاثة الأولى، وكذلك الضمير "هو" في الأربعةِ الباقية، حتّى لكأنّها تختلقُ مع الاسم الموصول من بعدِها نسَقًا داخليًّا يتّحِدُ إيقاعًا ولغةً، وذلكَ بيّن نحو:

---

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 2، ص 161.

وهُوَ الكاتِبُ الذي ينثر

وهُوَ العالِمُ الذي يُسْلِسُ   واو العطف + ضمير الفصل + اسم + اسم موصول موحّد +

وهُوَ الفيصَلُ الذي تؤخَذُ   فعل مضارع مرفوع.

وهُوَ المِقوَلُ الذي يُطربُ

وكأنّ الشاعر ينتظِمُ لغةَ نصّه في إطار إيقاعي داخلي إضافةً إلى البحرِ الذي صَبّها في قالبه، ما يُضفي حركةً نغميّة تخفف من حدّةِ النثرية المنبثقةِ من التدوير، وليسَ في التّكرار إضفاء إيقاعيٌّ فقط، إنّما يُجسِّدُ تأكيدًا على الصفاتِ التي كانَ قد تحلّى بها المرحوم، وكيف كانَ دوام حاله عليها، وذلكَ بيِّنٌ في استعمال الشاعر الأسلوب الاسمي ذا المعنى الأدوم والأثبت دون نقيضه الفعلي.

ويقول في مدح المرحوم "حبيب لطف الله" في مرثية بلغ التدوير فيها أكثر من نصف أبياتها:

ناطَ بالعَقلِ أمْرَهُ كُلَّهُ والْعَقْلُ خَيْرٌ في كُلِّ حالٍ مُشيرا

حَزمُهُ عَلّمَ الضّعيفَ، إذا اسْتَبْصَرَ، أنّى بالحَزْمِ يَغدو قَديرا

بَلَغَ المُنتَهى منَ الحَظِّ في الدُّنيا ثَراءً وَصِحّةً وَسُرورا

وَحَياة مديدة ومنَ الأبناءِ شَمْسًا مضيئةً وبُدورا[1]

إنّهُ كما في القصيدَةِ التي قبلها يحشدُ مآثرَ الفقيد في نَفَسٍ طَويل، يَقرُبُ من السرديّة والنثريّة، ما جَعَلَه يوظّفُ التدويرَ لإتمام أبياتِه الشّعرية مستقصيًا الفكرةَ دونَما انقطاع، فكأنّما نضَجَت أفكاره فانبَثَقَت متدفّقة غيرَ متأنّية.

ويبدو أنَّ التّدويرَ عنده بدا مكثّفًا لافتًا في مراثيه كما ظهر، وكان قد نظمَ نسبة كبيرةً منها على الخفيف والكامل ومجزوئه، ولأنّ في الرثاءِ تكثيفًا وَحَشدًا لصفاتِ المرثيّ فقد وافقَها بالمقابل تكثيف تقنية التدوير؛ ما يَسمَحُ بإيقاعٍ رَحبٍ يسْتقصي المآثرَ دونَ انقِطاع وحَشدٍ للدلالةِ دونما تمفصُلِ أجزائها، بل تنفتح أشطرها بعضًا على بعْض، ويمكن التماس الفرق في وجود التدوير

[1] مطران، خليل، <u>ديوان الخليل</u>، ج 2، ص 273.

مكثفًا في مراثي الخفيف مثلا وغيرها من القصائد المنظومة على البحر ذاته؛ إذ يظهر تفوّق التدوير في القصائد الأولى على الأخرى، وذلك كله موظّف في سبيل تحقيق الفكرة التي يريدها في نصوصه.

3.4 التّكرار:

لقد تبينَ في بضعِ مواضِعَ سابقة كيفية توظيف الشاعر التكرار مُضفيًا نغمًا إيقاعيًّا إلى جانبِ دوالّ إيقاعيّة أخرى في نصوصه، ما رسّخ دلالة فكرته التي ينشدها متزامنة مع إيقاعيته.

ولا شكَّ أنّ التكرار في النّص الشّعري من شأنِه أن "يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة؛ ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة، التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي"[1].

وللتكرار – كما تذكر نازك الملائكة – ألوانٌ عديدة؛ فمثلًا قد يكرّر الشاعر كلمة واحدةً في بداية كلّ بيت في مجموعة من أبياتٍ متتالية في القصيدة[2]. وقد يكرّر عبارةً كاملة في بداية كلّ مقطع في القصيدة[3]. ويحدُثُ أيضًا أن يُكرّر مقطَعًا كاملًا[4]. ومما هو سائدٌ في الشعر المعاصر تَكرار حرفٍ معيّنٍ كثيرًا في قصائدَ معيّنة في القصيدة، لأجلِ خدمةِ فكرَةٍ معيّنة فيها[5]. كما يُعَدُّ " ضَربًا من ضروب الإحالة إلى سابق"[6] كما هوَ حاصِلٌ في الضّمائر التي تُحيلُ إلى أسماء بعينِها ما يعني توكيدها مرتين.

هذا يعني أنّ التّكرار ليسَ بالضّرورة أن يعني تَكرارَ البناء المعجمي نفسه للكلمة إذ قد تكون الكلمة الثانية هيَ نفسها الأولى معنويًّا[7]، وهوَ ما وضّحه ابن الأثير بقوله في التكرار هو "دلالة

---

[1] نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص 230 – 231.
[2] المصدر السابق، ص 231.
[3] المصدر السابق، ص 233.
[4] المصدر السابق، ص 236.
[5] المصدر السابق، ص 239.
[6] عبد المجيد، جميل، **البديع بين البلاغة العربيّة واللسانيّات النصّيّة**، د / ط، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1998 م، ص 79.
[7] الدغمان، محمد محمد مرسي، **شعريّة التّكرار في المعلّقات**، مجلة مركز الخدمة للاستشارات البحثية بكلية الآداب جامعة المنوفية، مصر، 2016 م، ع 52، ص 255.

اللفظ على المَعنى مُردّدًا"[1]، فتكرار المعنى يأتي لازمَ فائدة، و "فائدة التكرير والإعادة هيَ تحقق الخبر وتمكّنه وتقريره"[2].

ولا يتوقّف التكرار على الكلمات فقط واستعمالاتها السابقة، بل يمتدّ إلى بنى النصّ التركيبية والدلالية، هذا يعني أنّ التكرار "يعيد توظيف النظام اللغوي في جاهزيته، ويحاول إعادة إنتاجه من خلال نصوص جديدة. وهذا الطّرح للتكرار يستمد قوته من فكرة مفادها أنَّ الأدب يُعبّر عنْ فكرة واحدة من خلال أشكال متعدّدة تُكرّسِها تقاليد الكتابة"[3].

وللتكرار كما ورد في "التحبير والتحرير" فوائد دلاليّة يستقيها المحلل لدى قراءته النّص الأدبي، فالمتحدث يكرر ما يسترعي ويثير اهتمامه، محبًّا في الوقتِ نفسه نقلَهُ إلى متلقّيه فتأخذه نشوة المتأثر، وقد ينطلق مكررًا ما قد سمع مسترنما مستعجِبًا[4].

ويوضح صلاح فضل دور التكرار في تعزيز التواصل بالمتلقّي؛ بكونه وسيلة من وسائل الاتصال؛ لأنَّ المتكلّمَ – الشاعر – يسعى بجماليات قوله إلى التعبير عن ذاتٍ تتأثّر في محيط ذي حركة مستمرة، دائم التغير شعورًا وفكرًا، ما يُلزم الشاعر التجدد تبعًا للتغيرات تلك مخاطِبًا البيئةَ بلغتها؛ لتستجيبَ له[5]؛ لذلك يحاول أن " يضمَن لقصيدَتِهِ أكبر قدر من الغنى الصوتي، الذي يجعل طريقَها إلى الجمهور آمِنًا، ولتحقيق ذلك يسعى الشاعر إلى: الإعلاء من شأن الخصائص الإيقاعيّة والصوتيّة، والعناية بكل ما يجعل هذا الثراء الصّوتي متفشّيًا عَبرَ النصّ الشّعريّ، صادِرًا عن تفاصيل الصّياغة كلّها: نظام التقفية، الوزن، التّكرار، التجنيس، حروف اللين"[6].

---

[1] ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد (637 هـ)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، د /ط، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ج 3، ص 3.

[2] الجعيد، إبراهيم علي، **خصائص بناء الجملة القرآنية ودلالاتها البلاغيّة في تفسير " التحرير والتنوير " (رسالة دكتوراة)**، جامعة أم القرى، السعودية، 1999 م، ص 104.

[3] خمري، حسين، **نظريّة النصّ من بنية المعنى إلى سيميائيّة الدّالّ**، ط 1، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2007 م، ص 275.

[4] السيد، عز الدين علي، **التكرير بينَ المثير والتأثير**، ط 2، عالم الكتب، بيروت، 1986 م، ص79.

[5] فضل، صلاح، **بلاغة الخطاب وعلم النصّ**، د/ ط، عالم المعرفة، الكويت، 1978 م، ص 189/ انظر أيضًا: المومني، سهام علي سليمان، **ظاهرة التكرار في شعر الرثاء حتّى نهاية العصر الأموي (رسالة ماجستير)**، جامعة اليرموك، الأردن، 2009 م، ص 38.

[6] العلاق، علي جعفر، **الشّعر والتلقّي: دراسات نقديّة**، ط 1، دار الشروق، الأردن، 1997 م، ص 67.

وقد يُوظّفُهُ الشاعِرُ بُغيةَ الإلحاحِ على حاجةٍ معيّنة في نصّه يعتني بها أكثر مما سواها، وقد يكشف به عن نقطة حساسة في القصيدة[1]، والتكرار كما تقول نازك الملائكة: "يضعُ في أيدينا مفتاحًا للفكرةِ المتسلّطةِ على أعماقِ الشّاعر، فيضيئها، بحيث نطّلعُ عليها"[2].

ومن أمثلةِ توظيف مطران هذه الظاهرة، تكراره لأسلوب الحصر في قصيدة "بدرٌ وبَدر"، في إشارةِ إلى البَدرِ الحقيقي، والبدر الفتاة الإنسان، ووجه المفارقة والائتلاف بينهما، يقول واصفًا بَدرَه:

حَسْناءُ لكن نَفورُ ... بادٍ عَلَيها الفُتورُ

لا تَكسِرُ الجَفْنَ إلّا ... وَقَلْبُ صَبٍّ كَسيرُ

وَلا تَبَسَّمُ إلّا ... وجَفْنُ باكٍ يَمورُ

وَلا تَلَفَّتُ إلّا ... وَجيرَةُ الحَيِّ صورُ [3]

إنَّ في الحَصرِ هنا تَخصيصًا لميّزات بالغة تملكها المحبوبة، وكأنه يُحتّمُ نتيجةً إزاءَ كل تلك الأفعال البادية منها، فما إنْ تَرمش حتّى يبكي القلبُ حسْرةً كونَها فاترة الوصال تجاهه، وما من بسمةٍ منها إلّا يقابلها دمعٌ في عينِ من تمنعه الوصال، وما من تلَفُّتٍ منها إلّا ورقاب الحي تولّي نظرها نحوَها، إنّه يؤكّد بالحَصرِ سِمَةَ التلازم بينَ فعلها وردِ الفعل من الآخر، مضفِيًا تأكيدًا على تلكَ السّمة وأنه لا يمكن ألّا يحدث ذلك في إشارة إلى توغّل أثر هذه الأفعال حدًّا كبيرًا فيمن حولَها.

ثمّ يكرّرُ من بعدِ ذلك في مواضع أخرى من القصيدة أسلوب الاستفهام بـ "أين"، يقول:

يا بَدْرُ سُمّيتَ بَدْرًا ... وَأيْنَ مِنْكَ الْبُدورُ؟

أيْنَ الجَمادُ مُنيرًا ... منْ ذي حَياةٍ يُنيرُ؟

أيْنَ الصّباحَةُ فيهِ ... وأيْنَ منهُ الشّعورُ؟[4]

---

1 نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص 242.

2 المصدر السابق، ص 243.

3 مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج1، ص 23.

4 المصدر السابق نفسه.

لا يستفهمُ الشاعِر هنا بقَدْرِ ما أنّه يَعقِدُ مقابَلَةً ما بينَ البدر الحقيقي والبدر البشري، موضّحًا بالاستفهام صِفَةَ الاستبعادِ والتّباين بينَهما، مُلِحًّا على هذه الفكرة بالاستفهام الاستنكاري، فشتّانَ ما بينَ بَدرٍ وبَدر، بينَ بَدرٍ يبدو خُلوًا من الحياة وآخرَ ينير بها، وشتّانَ بينَ بدرٍ يشعُر وآخر لا يَشْعُر. إنّه يُبينُ عنِ المفارقةِ بينهما وأنّ البشري فيها لا يُمكِنُ أن يضاهيه أيُّ بَدر، فكانَ تكراره الاستفهامَ إعلاءَ شأنٍ للحبيبةِ الذي لا يعلو عليه البدر الحقيقي.

وبالإضافةِ إلى كلّ ذلك، تبدو قصيدة الشاعر طربيّة نغمية، ذات إيقاعٍ غنائي، على البحرِ المجتث، بتفعيلاته الموضحة كما الآتي:

يا بَدْرُ سُمّيتَ بَدْرًا ... وَأيْنَ مِنْكَ الْبُدورُ؟

(– – ب –/ – ب – –) ... (ب – ب– / – ب – –)

(مَسْتَفْعِلُنْ/ فاعِلاتُنْ) ... (مُتَفْعِلُنْ/ فاعِلاتُنْ)

وهذا البحرُ يمتازُ بخفّته وظرافته المتأتية من التفعيلة "فاعلاتن" ولو كُررت تفعيلته الأولى بدلًا منها لكانَ ضَربًا منَ الرّجز تنتفي عنه تلك الظرافة، إذ قالَ فيه المجذوب: "ولا أُنكِرُ أنَّ لَهُ رَنّةً عذبة، وأنّهُ منَ الأبحُرِ القِصار القليلة التي يَحْسُنُ فيها تَطويل الكلام للإطراب والإمتاع"[1].

وبكلِّ هذه المواصفات المتلبّسَةِ في البحر، فقد أغنى مطران في قصيدته هذه من رصيد إيقاعيته، إذ حفل النصّ بتَكرارٍ يُطرِب المسامع متلائِمًا وظرافةَ المَوضوعِ المُتَناوَل، وكذلك التّنغيم الحاصل من أسلوب الاستفهام المُكَرّر؛ ما جعلَ النصّ غنائيًّا ذا فاعليّة دلاليّة أقوى وأشَدّ إذ تتسق الدوال فيما بينَها، فكانَ الإيقاع ملتحمًا بالدلالة كما كانت الدلالة ملتحمة فيه.

ومن أمثلة التكرار، ما جاء في قصيدة "تهنئة زفاف"، وقد أنشدها في حفلة زفاف ابن عمه السيد رشيد أسعد مطران إلى السيدة أليس، كريمة المرحوم خليل الزهار، وكانا قد أزمعا السفر إلى "بعلبكّ" مسقط رأس الشاعر، يقول:

وَتَلَقّيا في بعلَبَكَّ محبّةً ... وكَرامَةً منْ أمّةٍ أبْرارِ

---

[1] مطران، خليل، ديوان الخليل، ج 1، ص 121.

إنّي لأهوى بعلبكَّ وأهلها ... أوَلا وَهم أهلي وتِلكَ دياري؟

وأحبُّ فِتيتَها الكِرامَ فإنّهُم ... سُمَحاء في الإعلانِ والإسرارِ [1]

إنّه يتمنّى للزوجَين حُبًّا غامرًا في بعلبَكّ، ويكرّرُ لفظها في البيتِ من بعد ذلك في إشارةٍ إلى هواه لها، والشاعِرُ إذ يُكرّرها فإنّه يسْتَدعي المكانَ الذي ترعرعَ فيه ويحنُّ إليه وهجّرَ منه فباتَ في ذهنه ذكريات.

إنّه يُصِرّ على حضورِ المكانِ في نصّه كما هوَ حاضِرٌ في وجدانه، حتّى لكأنّه غيَّبَ الموضوع الرئيس الذي يتحدّث عنه ونسيَ نفسه فبدأ يتحدّث عن شوقه إلى بلاده، وهذا كائنٌ في انتقاله من ضمائر المخاطب في قوله (تلقّيا) إلى ضمير المتكلم وهو ذات الشاعر في قوله (إنّي/ أهلي/ دياري) متمثلة بياء المتكلم، و قوله (أهوى / أحبّ) متمثلة بضمير الأنا الغائب، لكنّه يؤكّد حضوره من عمق الغياب باستعماله التوكيد إلى جانب التكرار، فاستعمل الضّربَ الإنكاري في الإفصاحِ عن حبّه (إنّي لأهوى) متمثّلًا بنون التوكيد واللام المزحلقة، في قَطعٍ منه لشكٍّ منْ يظنّ أنّها غابت عن ذهنه.

ثمّ إنّه يطرب بذكر المكان، فيذكره مرارًا، مجسِّدًا ذلك بالإفصاحِ المباشر مرّتين بقوله "بعلبكّ" والإشارةِ إليها مرّةً أخرى في "تلكَ دياري"، وإعادة ذكرها مضمرةً مرّتين في قوله "أهلها" و "فتيتَها". إنّهُ يُلِحُّ بشدّةٍ على حضورٍ قويّ للمكان متزامنًا لحضورِ حنينه وشوقه القويّ في المقابل.

ويرى الباحث محمد الدغمان في دراسته "شعرية التكرار في المعلقات" أنّ التّكرار يمثّلُ أداةً تُصوّر حال الشاعر النفسيّة على نحوٍ دقيق وتبيان ما يجري باللاشعور من إنسانٍ مأزوم يتعلّق وعيه في لحظات المحنة والأزمات بكلمة أو موقف يسترعيها من ماضيه أو طرقت ذاكرته في هذه اللحظات، فكأنما تهبط من اللاشعور إذْ تبقى حبيسة فيه لفترة حتّى تطفُوَ إلى الوعي بين حينٍ وآخر متردّدًا صداها في الأعماق[2].

وهكذا كانت بعلبك مستحوزة على فكرِ الشاعر مالكةً عليه لُبَّه فأفصَحَ عن مكنوناته ما إن وصلَ مسمعَهُ رِحالُ الزوجين إلى بلده، حتى صَبّ شعوره كلماتٍ شعريّة وألحّ في قولها.

---

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 1، ص 130.

[2] الدغمان، محمد محمد مرسي، **شعريّة التّكرار في المعلّقات**، ص 263./ انظر أيضًا: السيد، عز الدين علي، **التكرير بينَ المثير والتأثير**، ص 81 – 82.

ومن أمثلةِ التكرار عنده تكراره حرف التشبيه "كأنّ" في قصيدة "وفاة الملكة فكتوريا" يقول فيها:

كأنَّ جُموعَ الْخَلقِ يَومَ تَرَحّلَتْ ... عِيالٌ عَلَيها نادِبٌ وثَكولُ

كأنَّ القُصورَ الحافلاتِ بِحَشدِهِمْ ... رُسومٌ خَلَتْ منْ نابِتٍ وَطُلولُ

كَأنَّ نُجومَ الليلِ حُرّاسُ نومِها ... وأنوارَها شِبهَ الدّموعِ تَسيلُ

كأنَّ بُزوغَ الشّمْسِ بَعْدَ احتِجاجِها ... لِتَنْظُرَ حالَ الحُسْنِ كَيْفَ يَحولُ

كأنَّ جنودَ البَرِّ سارَتْ بِنَعْشِها ... جِبالُ رِمالٍ تَعْتَلي وتَهيلُ

كأنَّ أساطيلَ الْبِحارِ وقَدْ مَشَتْ ... بِهِ جَزِعاتٌ والْخِضَمُّ مَهولُ[1]

يُصوّر الشاعر هَول الفاجعة المتمثلة بموت الملكة، وآثار ذلك على الأرجاء، وقدْ شكّلَ ابتداءُ كلّ بيتٍ من الأبيات السابقة فيها بالأداة "كأنّ" نسقًا معيّنًا يستفِزّ السامعَ بحثًا عن الدّلالة المنشودة من التّكرار. و"كأنّ" أداة تشبيه تستعمل "حيث يقوى الشبه حتّى يكاد الرائي يشكّ في أنَّ المشبّه هوَ المشبّه به أو غيره"[2].

إنه بتكرار الأداةِ يحاولُ أن يُصوّر اسْتقلاليّة ردة فعل كلّ مشبه على حدة لثِقَلِ الأمرِ عليه، فتستقلّ كلّ لوحَةٍ بحُزنِها لتشكّلَ من بعدُ لوحةً كلّيّة مليئة بالأسى تتجمّعُ أجزاؤها من كلّ لوحةٍ تشبيهيّة جزئيّة. فكثيرٌ من الخلق جزعوا لرحيلها حتىّ بدوا نادبين ثاكلين أو هم كذلك حقًّا، وكَذا الأمْرُ بادٍ أثره على الجماد؛ فالقصور العامرة الحافلة أقفرت وخلت ولم تعد فيها الحياةُ كما كانت، حتّى نجوم الليل بدت إنسانًا يبكي على فراقها أو تكاد تكون ذلك حقًّا، والحزنُ طالَ الشّمسَ في علوّها، وبدا الجنود الذين حملوا نعشها ومشوا فيه كأنهم رمال متماوجة شجنًا وترنّحًا على المآل، وكذلك أساطيل البحار.

كُلّ هذه الصور تشكّل فضاءً جنائزيًّا حزينًا تتّسق مكوناته، وكأنّما "كأنّ" الأولى كانت محطَّ تناسل شبيهاتِها من بعدِها أو كأنها إيذانٌ بتكرار الأسى، فكلّ تلك التشبيهات إنما كانت لأجل أمرٍ موحّد.

---

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 1، ص 133 – 134.

[2] السبكي، بهاء الدّين (773 هـ)، **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح**، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، ط 1، المكتبة العصرية، بيروت، 2003 م، ج 2، ص 77.

ومن تَكرارِ الكلمة – الضمير– قولُه في قصيدة "زفاف" الآنسة نجلا سركيس إلى الدكتور رائف نده، واصفًا العريس ووالده من قبل:

يا نجلَ "يعقوب" حَقٌّ همّتهِ ... على العُلى أنْ تُرى لَهُ نجلا

أبوكَ أسرى الرجال في بلدٍ ... ما زالَ فيهِ مَقامُهُ الأعلى

وأنتَ ما أنتَ في الحِمى حَسَبًا ... وأنتَ منْ أنتَ بالحِجى فضلًا[1]

واللافت في الأبيات السابقة البيت الأخير؛ إذ تكرر ضمير المخاطب "أنت" أربعًا، وهُوَ يشير بهِ إلى الطّبيب، في محاولةٍ منه إلى إعلاء شأنه وذكره وعلو منزلته، فهُوَ ابن "يعقوب" طيّب الذكر، الواجب على ابنه أن يبقي صيته مرفوعًا كما كان، إذ كانَ أبوه ذا مقامٍ عليٍّ بينَ القوم، وعلى ابنه أن يكون مثله، فأعلى قَدرَهُ بتَكرار الضّمير ومن قبلِهِ ما الاستغراقيّة، إذْ وصَلَ في حسَبهِ حدًّا لا يُضاهى، وكذلك كرّره في الشطر الثاني ومن قبله الاسم الموصول " من " في إقرار منه إلى أنّه أهلٌ للفضل والعقلِ من بينِ النّاس، فهو في تكراره " أنتَ " يفْصِحُ مباشرة عنِ النّجلِ المرتقب الذي ذكره في الأبيات من قبل، وهو إذ يذكُره ويشير إليه خاصّه بتلك الفضائل، يعرّض بآخرينَ لا يمكن أن يجاروه، لفضائله البينة من بعد، يقول:

طِبُّكَ بُرءٌ وفيكَ مَعْرِفَةٌ ... بالنّفسِ تَشفي الضّميرَ معتلّا

إنْ تَبدَأ الأمرَ تُنهِهِ وإذا ... وُلّيتَ أمرًا كَفَيْتَ منْ ولّى[2]

كُلّ هذه الميزات من مهارة في التخصص ومعرفةٍ بالنفوسِ التي تشكو، وتولّيهِ زمامَ الأمور إذا همّ لها فأنجزها، جعلت منه شخصًا يُشارُ إليهِ بالبنان، وهوَ ما أكّده الشاعر بـ " أنتَ " مكرّرًا.

ومنَ التّكرار قوله في رثاء " المرحوم يوسف سابا باشا ":

عَزِّ المَعالِيَ، ماتَ يوسُفُ سابا ...عَزِّ الفَضائلَ فيهِ والآدابا

عَزِّ الْإمارةَ والوِزارةَ والنّدى ... والباسَ والأنسابَ والأحسابا[3]

---

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 3، ص 21.
[2] المصدر السابق نفسه.
[3] المصدر السابق، ص 35.

يسْتَهلّ الشاعر أبياته مكرّرًا فيها الفعل "عزّ"، وهو إذ يكرر البدايةَ مستهلّ أبياته فإنه – بحسبِ ما يرى الباحث موسى ربابعة – يشكل منها بناءً متواشجًا ينفي أن يكون التكرار فيها رتيبًا مملا، بل إنّ في إعادة الفعل " عزِّ " وإن صدرَ عن وعيٍ أو دونه، تجسيدًا لرؤيةٍ ما تلحّ على الشاعر وتقلقه[1].

إن هذا القلق يتمثل في حجم الفجيعةِ بغياب الفقيد فألح الشاعر على تأكيدِ هولِ المأساةِ وما تركه المرثيّ من فراغ وراءه، فقد كانَ أهلًا للمعالي، وصاحبًا للفضائل والآداب، وأهلا للحسب والنسب؛ فيندُبه الشاعر مجسّدًا حالته النفسيّة، مضفيًا على المعنوي واللاإنساني صفةَ البشريّة والتشخيص، جاعلًا من المعالي والفضائل والآداب والإمارات والوزارات والأحساب والأنساب إنسانًا يُعزّى، ويشعُر بالفضلِ الذي كانَ منحه له المرحوم.

ثُمّ إنّه بالتكرار يحدِثُ نغمةً شجيّة نابعةً من المعنى المعجمي لِما يكرر مضافةً إلى موسيقى البيت الإطاريّة، كما يقرن الإيقاع بالصيغةِ الإنشائيّة الطّلبيّةِ المتمثّلةِ بالأمر " عَزِّ " المشير إلى الالتماس؛ ما يدعو المَرءَ إلى الالتفات والحَدس بهذا الهاجس الذي يبغي الشاعر نقله إليه.

وَقَدْ يلجأُ الشّاعِر إلى تَوظيف صيغةٍ صَرفيّة معيّنة في قصيدته واستحضارها بقوة وإن اختلفت جذورها المرتدة إليها أو معانيها المعجمية، يقول في قصيدة "شكر لأعيان بلدة قلقيل بفلسطين" وقد أقاموا حفلةً لإكرامه:

في المُخْلِصينَ سَلامٌ ... عَلى بَني القلقيلِ

الصّائنينَ حِماهُم ... بِغيرِ قالٍ وقيلِ

الكائدينَ عِداهُم ... بكُلِّ فعلٍ نَبيلِ

الحاملينَ خِفاقًا ... عِبءَ الوفاءِ الثّقيلِ

البارزينَ السّجايا ... بكُلِّ وَجهٍ جَميلِ

[1] ربابعة، موسى، **التكرار في الشعر الجاهلي: دراسة أسلوبيّة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، الأردن، 1990 م، مج 5، ع 1، ص183.

المانحينَ العَطايا ... فيها ضُروبُ الْجَميلِ[1]

يُكرّر الشاعر صيغة اسم الفاعل في هيئة جمع مذكّر سالم يجعلها متوالفة صيغيًّا – وزنيًّا – وإيقاعيًّا رغم اختلاف جذرها المعجمي، وذلك حاصلٌ بزيادة الياء والنون على كلٍّ منها، وهُو يُثبِتُ كل هذه الصفات الحميدة لأهلِ قلقيل.

وإنّما اختارَ اسمَ الفاعل فلأنّهم المبادرون في الإخلاص وكيدِ العِدا وصونِ العهد وكرمِ النّفسِ والجود، كما أنّه اختارَ الاسم في دلالةٍ على ثباتِ الصفة ودوامها أكثر من الفعل المضارع الذي يُضارعه ببعضِ الدلالة، فكانت الصفاتُ ألصَقَ بالنّفسِ من أفعالٍ طارئة، ولعلّها صفات متوارثة متناقلة ما بينهم، مؤمّلًا ذلك في قوله نهايةَ القصيدة:

داموا ودامتْ عُلاهُمْ ... فيها لِجيلٍ فَجيلِ[2]

ورَغمَ سُرعَةِ الإيقاعِ المتمثِّلِ في تَعداد المزايا، إلّا أنّهُ كثَّف الدلالة في جَعله كلّ صيغة من الصيغ الحاملة مزايا متباينة ترتدّ للذات الجمعيّة الواحدة – المخاطب –، فخلقت ترابُطًا ما بينَ الأبيات، جعلها تتسق في هيئة إيقاعية متساوية، وكلّ ذلكَ يشير إلى فكرة ملحّة يبغي الشاعر توكيدها، لردّ الشكر لأهل الفضل الذين أكرموه.

ويلحظُ كذلك الخفة والطرب الذي يحتفل بهما النصّ لنظمه على البحر المجتث ذي الإيقاع القصير، إضافَةً إلى التّكرار الحاصِل لغويًّا – صرفيًّا –، وهو أدعى لاستدعاءِ النصّ وسهولة حفظه وتداوله وروايته؛ ما يحفَظُ ثناء الشاعر على البلدة ويبقيه أدومَ الأثر، إذ تُشيرُ بعضُ الدراسات النفسيّة الحديثة إلى أنّ "الصّور أو المعاني التي يتكرر ورودُها في الإدراك الخارجي أو في الذهن، تكونُ أسهلَ استدعاءً من غيرها. فالتّكرار هو من عوامل تثبيت المعلومات، ويرجِعُ أثرُ التّكرار إلى أنّهُ يَزيدُ الشيءَ المكرّرَ تميُّزًا من غيره"[3].

---

[1] مطران، **خليل، ديوان الخليل**، ج3، ص 98.
[2] المصدر السابق نفسه.
[3] مراد، يوسف، **مبادئ علم النفس العام**، ط 6، دار المعارف، مصر، د/ ت، ص 250.

ولأنّ هذا التكرار – كما يوضح سامي عبابنة – يشكّل سِمة زخرفيّة وشكلًا من أشكال التحسينات في الأسلوب وما ينتج عنها من فوائد دلالية تُكسبُ النصّ فرادته، فإنها ستؤدي بلا شكّ إلى إنتاج أثر مُلحّ في المتلقّي وهُوَ أثَرٌ يكمُنُ خلفَهُ مقصد الشاعر مما يريد إبلاغه لمتلقّيه[1].

وقَدْ يعمَدُ الشّاعر إلى تَكرار جملة كاملة لمقصدٍ يلحّ عليهِ، يقولُ مثلًا في رثائه للمرحوم المعلم جبران صبّاغ، الذي خدمَ التدريس بالمدرسة البطريركية ببيروت مدى العمر:

يا صَديقي، ويا إمامي، ويا مُنشِئَ جيلٍ يعْتَزُّ في الأجيالِ

لسْتُ أنْسى ذاكَ المُحيّا وما نمَّى بهِ من نُهًى وحُسْنِ خِصالِ

لَسْتُ أنسى تلكَ الشمائلَ مُثِّلْنَ لنا منكَ في أحبِّ مثالِ

لَسْتُ أنسى تلكَ الطّلاقة في النّطقِ كأنَّ الألفاظَ عَدُّ لآلي

لَسْتُ أنْسى تلكَ الدروسَ وما ضُمِّنَ منْ حِكْمَةٍ ورأيٍ عالي[2]

منَ الواضِحِ أنّ تكرار الجملة "لستُ أنسى تلك" وتوابعها يوضّح إلحاحَ الشّاعر على استدعاءِ كلّ شمائل الفقيد التي ذكرها وإثبات وجودها بقوّة، وكأنّه يرفُضُ فكرةَ الغياب، فيستحضِرُ الذكريات أمامه، ثمّ يكرر ذلك باستعمال المضارع الحاضر الدالّ على الاستمرارية، في تصديقٍ منه على عدم استمرارية النسيان؛ فصديقه وإمامه ومعلّم الأجيالِ لا يغيب عن عقله، للشمائل التي تركها خلفه خَلْقًا وخُلُقًا فتذكّر فيه، فكيفَ لبسّام المحيّا ودمث الأخلاق وفصيح اللسانِ ومتقن دروسٍ رسخت في عقل الشاعرِ أن يُنسى.

إنّ كلّ هذه الأمور تُختَزَلُ بكثافة لدى مرّ ذكرى على ذهن الشاعر فتعصِفُ ذاكرته وتنعشها ما يجعَلَها متّقِدة تتغلّبُ على نسيان الزّمن الطويل بتجسيده في ذكرى أو موقف قصير بهِ يُسْتَرجع ما لا يُنسى، يقول:

كُلُّ ما مَرَّ من صِبايَ أراهُ ... بُعِثَ اليومَ خاطِرًا في بالي[3].

[1] عبابنة، سامي محمد، **التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التّراث النّقدي والبلاغي في ضَوء علم الأسلوب الحديث**، د / ط، عالم الكتب الحديث، إربد، 2007 م، ص249.
[2] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 3، ص 100.
[3] المصدر السابق نفسه.

وهو بذلك يجسّدُ آليّةَ التحكّم في الزّمن بما يستشعره إزاءَ الظّرف نفسيًّا، فها هو سنّ الصّبا كلّه بما عاشه يُختَصَرُ طَيَّ خاطرٍ يمرّ لمحَ البصر.

مما سبق، يلحظ أنّ الشاعِرَ يتّخِذُ من ظاهرةِ التّكرار أداةً دلاليّة يتّكئ عليها في كثيرٍ من قصائده، ومما يُستنتج من التحليل ومن اسْتقراءِ ديوانه أنّه وظّفَها بكثافة في مراثيه، فلا تكاد تخلو مرثيّة منها، حتّى إنّها سِمة تنماز بها، وهذا مما يشدّ من قوامها المتكئ في بنيته العميقة على الندب أو النواح والبكاء، إذ إنّ فيهما هذا التكرار اللافت فلازمَ كلّ ذلك المرثيّة حتى وإن غَدَت في أكثرها مدحًا.

وإذ يندب الشاعر في التكرار فإنه في الآنِ ذاته يلحّ على اسْتحضار صفات المرثيّ ويشيد بفضائله من أجل أنْ تَرْسَخَ ويُذكر صيته. ومن جهةٍ أخرى فإنّه يوظّفُ التكرار طربًا ليستميل الأسماعَ فتلتفتُ إليه ملتقِطَةً النّغمَ متهافتةً إلى حفظه وسهولة تداوله، وكذلك يطرَبُ في حالِ ذكرِ ما يُحبّ فيكرر اسمه مرارًا، كما تبيّنَ من حنينه وشوقه لموطنه بعلبكّ، فكأنه يتّخذ التكرار نسَقًا لا تكادُ تَبينُ الدلالة إلا به.

إنّ بعضَ ملامح الإيقاع الداخلي في أشعار خليل مطران كما التصريع والتكرار تعضد من فكرة اعتمادِهِ ما اعتَمَدَته الثقافة الشفاهية الراسخةِ في ذهنه لاتفاقها وسياقَ إنشاده القصائد في المحافل والمجالس، فالتصريع، والتكرار لا سيما في التقفية الداخلية، وبعض الأساليب اللغوية، سواء أدركها الشاعر أو لم يدركها، تُعدّ صيغًا مُهيّأة لاستمالة سمع المتلقّي وتيسير حفظها واستعادةِ تذكّرها بعدَ مدّة، وهذا ما كان لافتًا في قصائد مدحه أو رثائه، فمثلُ هذه القصائد تعنيه أن تُردد على ألسنةِ الناس.

4. ملامح إيقاعية في شعر مطران القصصي.

4.1 الأوزان والقوافي في القصص الشعرية عند مطران.

4.2 التّضمين.

4.3 التكرار صفة لازمة في شعر مطران القصصي.

4. ملامح إيقاعيّة في شعر مطران القصصي:

تعدّ القصّة كما يعرفها محمد يوسف نجم، من الفنون النثريّة المتناولةِ مجموعةً من الأحداث المتعلقة بشخصيات مختلفة تتباين في أساليب عيشها وتصرفها في الحياة تؤثر وتتأثر فيمن حولها[1].

وتستقي القصص مادّتها من فضاءِ الحياةِ، إذ يقف القاصّ وسَطها منتقِيًا ما يمكن أن يفسّر الواقع من حوله فيخضعه بأدواته الأدبية ويطوعه وفقَ رؤيته التي يريد إيصالها إلى الناس.

ولأنَّ القصّة في بنيتها ترتدُّ إلى أصلٍ نثريّ، ولأنّ لها قوامه المتّكئ على عناصرها الخاصّة بها، فقَدْ اسْتَقَلّ هذا الفَصلُ لدراسةِ إيقاعِها في حالِ وُظّفَتْ شِعرًا، وذلك استنادًا على افتراضٍ مسبق من أنّه لا بُدَّ أن هناك تغيّرات لافتة على المستوى الإيقاعي للشعر المعهود حالَ توظيفها؛ إذ مهما حُوول تحويل الجنس النثري إليه لا بدّ أنّ الأوّل سيحتفظ بخصائصَ دونَ المماهاة الصّرفة في قوانين الشّعر. فما القصص الشّعري، وهل هوَ مستحدث أم قديم، وكيفَ وظّفَه مطران في أشعاره، وكيفَ تميّزَ إيقاعه على الصعيدين الداخلي والخارجي؟!

يرى الباحث ميثم مهدي صالح أنّ القصة حسبَ مفهومها الأدبي الحديث كانت ملازمة لوجود الإنسان، ونشأت معه عند إدراكه المحيط من حوله، إمّا ليخبِرَ عمّا جرى للإنسان بحوادث عاشها، أو ليحقق التسلية لمستمعيه؛ فهي ليست وليدةَ الحاضر، وإنّما قديمة قدمَ الحياة الاجتماعية، لكنّها خَضعت لسنّة التطوّر كما هو حال كل شيء في الكون[2].

ولا شكَّ أنّ القصّةَ قديمًا لم تكن فنًّا منشودًا بذاته، إلّا أنّها شهدت تطوّرًا ونضوجًا معَ مرور الوقت في حياة العرب ما قبلَ الإسلام، ولا بدَّ أنّ نفيَ وجودها عندهم ضربٌ منَ التعسّف يجانبُ الصّواب؛ لوجود قصص وحكايات من الموروث، كقصص عنترة وأبي زيد الهلالي، وكذلك قصص الحيوان الواردة في الشعر العربي بكثرة، كما أنّ " بقايا القصص التي تطالعنا في المثل السائر أو الخبر المنقطع أو الأسطورة المحكية في الشعر أو الطقس الديني الذي يمارس في ظل

[1] نجم، محمد يوسف، **فن القصة**، ط 5، دار الثقافة، بيروت، 1966 م، ص 9.
[2] صالح، ميثم مهدي، **البناء القصصي في القصيدة العربية: دراسة تحليليّة في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي**، مجلة مركز دراسات الكوفة، العراق، 2011 م، ع 4، ص 287.

مناسبة عابرة تحدد العمر الزمني الذي بقيت أيامه تحمل هذه الأشلاء المتناثرة وهيَ تجوز الدّهر الطّويل والأجيال الممتدّة، فتستغرق أجزاء متباعدة من حياتها وتقتطع أيامًا عصيبة من أيامها"[1].

وتظهر القصّة في الشعر متحدة مع سياقه، ولأنّه – الشعر – مما يُمتدّ أثره مرَّ الأيام، فإنها في –رأي ميثم صالح– كذلك يبقى أثرها فيه ممتدًّا، ويمكن تلمّس ذلك من خلال لوحات الصيد التي تضمنها الشعر الجاهلي ذات البعد القصصي التي ما زالت تُروى إلى الآن، إضافة إلى أنّ القرآنَ الكريم جاءَ متحدّيًا فنونَ العرب، وهوَ إذ يتحداهم بهذا الضّرب الفنّي، فهذا يعني أنهم لا بُدّ كانوا على عهدٍ به[2]. وهذا بيّن في قوله تعالى: { نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ}[3]، وقوله: { فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ}[4].

ولكن لا بدَّ أنّ الشعر القصصي فيما وصلنا من أشعار العرب لم يُقصَد لأجلِ القَصِّ قَدْرَ ما كانَ يوظَّفُ سَنَدًا لفكرة الشاعر المرومة، فإن اقتضى الأمرُ تتبّع هذا النهج اتّخذه طريقًا لتكثيف المعنى.

فهذا النوع من الشعر – كما يذكر عبد الرازق حميده – ليسَ موجودًا في الأدب العربي القديم على ما هوَ الآن من حيثُ اكتمال بنائه الفني، فَلا يُظفَرْ بقصّة واحدة كاملة تتّبع أسلوب الملاحم كما في الشعر الأوروبي قديمه وحديثه، لكن قد توجَد في ثنايا مديح أو فخر في إشارة إلى قصة حدثت مع الشاعر أو قبيلته، ولم يَعْدُ الأمر ذلك[5].

ولما كانَ مطران مطّلعًا على أدب الغرب ومتمكّنًا من ثقافته ومتأثرًا بأجناسهم الأدبية، إضافة إلى ارتوائه من منابع الأدب العربي الموروث، فقد كانَ الأقدر على توظيف هذا الفن في الشعر، واستقلاله بذاته، دونَ ذكره عارضًا في القصيدة، فكان الشعر القصصي.

وليسَ المقامُ هنا مقامَ استِقصاءِ موضوعاتِ شعرِهِ القصصي كونَ دراساتٍ متعددة تناولته وحللت الأغراضَ التي وظّفها، إلّا أنّها لم تسلّط الضّوءَ على الإيقاع الذي تخيّره لهذا الجنس الشعريّ أو

---

[1] القيسي، نوري حمودي، **لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي، د /ط**، منشورات دار الجاحظ للنشر، 1980 م، ص 10 – 11.

[2] صالح، ميثم مهدي، **البناء القصصي في القصيدة العربية: دراسة تحليليّة في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي**، ص 287.

[3] سورة يوسف: 3.

[4] سورة الأعراف: 176.

[5] حميده، عبد الرازق، **الشعر القصصي أو شعر الملاحم**، صحيفة دار العلوم (الإصدار الثاني)، 1939 م، س 5، ع 3، ص 66.

أنّها اكتفَت بذكرِ ظواهرَ إيقاعيّة عامّة دونما الإشارةِ إلى عِلّتها ودلالتها*، لذا سيُخصّص هذا الفصل لدراسةِ إيقاع الشعر القصصي منحّيًا ما قد تناولته الدراسات حولَه خَلا ما يخْدِمُ قضيّة الدراسة المتمثلة بموسيقاه الخارجيّة والداخليّة.

4.1 الأوزان والقوافي في القصص الشعرية عندَ مطران:

يهدف هذا المبحث إلى تبيّن الأوزان والقوافي التي أوثرت لتُجسد هذا النوعَ من الشعر. فهل تخيرها مطران مستقصِدها بعينها دونَ غيرها؟ وإنْ كانَ، فما الذي دعاه لذلك؟ وما الخصائص التي أهّلت تلكَ الأوزان لتكونَ أيسرَ نظمًا له دونَ غيرها؟ ثم هلْ تكتفي القصص الشعريّة المطوّلة بوزنٍ تعبيريٍّ واحد أمْ أنّ الشعرَ يجد في المواشجات الوزنيّة متنفّسًا أرحب لهذا الشّكل؟ وإنْ كان كذلك، فهل ينحو كلّ وزنٍ داخلَ القصيدةِ الواحدة موضوعًا متباينًا عن الآخر؟ ومن ناحيةٍ أخرى، ما حالُ القوافي التي ينماز بها الشعر عن النثر؟ وهل ستتأثر كونَ عِماد هذا الشعر قصّة في أصلها نثريّة؟.

لقد نظم مطران عددًا لا بأسَ بهِ منَ القَصص الشعري؛ إذ بلغ مجموع ما نظمه أربعين قصّةً شعريّة ذات موضوعات متغايرة، فبعضها تاريخي أو ملحمي كما قصائد (180 – 1870) و "نيرون" و"السور الكبير في الصين"، وهناك موضوعات عاطفيّة وجدانيّة كما في قصائد "نصيحة لفتاة أهملت زينتها" وقصيدة "تبرئة" و "الحمامتان" و"غرام طفلين"، وهناك قصص اجتماعية من مثل "الوردة والزنبقة" و "يوم البرميل"، بالإضافة إلى بعض القصص ذات المضمون الفلسفي كما في قصائد "قضية بين القلب والعين" و "يوسف أفندي " وغيرها، وفي الجَدول الآتي بَيانُ الأوزان التي نظمت عليها*:

اسم القصيدة	البحر	اسم القصيدة	البحر
1806 – 1870	الكامل	الوردة والزنبقة	الطويل
المرأة الناظرة أو عين الأم	الكامل	فنجان قهوة	الكامل

* هناك دراسة بعنوان: " خليل مطران وشعره القصصي " قدّمتها الباحثة نازك المارزي لنيل رسالة الماجستير، تناولت فيها مضامين القصص الشعرية عند خليل مطران واستيفاءه لعناصر القصّة القصيرة المعروفة من شخصيات وأحداث وزمان ومكان ... إلخ، إلّا أنّ حظّ إيقاع هذا الجنس الشعري فيها لا يكادُ يذكر، وكانت أشارَت إليه إشارات عابرة لا تتعدّى أسطرًا متناثرة في ثنايا دراستها.

* وردَ هذا الترتيب للقصائد في دراسة " خليل مطران وشعره القصصي "، إلّا أن الباحثة فيها صنّفَت القصص وَفقًا لأغراضها غيرَ مستقصية بحورَها كما في هذه الدراسة، بالمكنةِ العودةِ إلى: جلال الدين، نازك المازري، **خليل مطران وشعره القصصي (رسالة ماجستير)**، جامعة أم درمان الإسلاميّة، 1999 م، ص 54 – 56.

فاجعة في هزل	الكامل	الطفلة البويرية	اللاحق
قضية بين القلب والعين	مجزوء الخفيف	فتاة الجبل الأسود	المتقارب
يوسف أفندي	الخفيف	الجنين الشهيد	الطويل
نصيحة لحسناء أهملت زينتها	الوافر	غرام طفلين	الكامل
زفاف أم جنازة	الطويل	نابليون الأول وجندي يموت	الوافر
تبرئة	المتقارب	نفحة الزهر	ممزوج
إنّ من البيان لسحرًا	مجزوء الكامل	حكاية عاشقين	السريع
السور الكبير في الصين	الكامل	يوميات أدبية	السريع
النرجسة	الكامل	الطفلان	ممزوج
شيخ أثينة	البسيط	لإعانة طرابلس حين اعتدى عليها الطليان	البسيط
الحمامتان	المجتث	الأمير في عكاظ	الوافر
شهيد المروء وشهيدة الغرام	مجزوء الرجز	فتاة جميلة بائسة	السريع
العصفور	مجزوء الكامل	نيرون	الرمل
وفاء	الطويل	الكشاف	الكامل
العقاب	الطويل	تأبين الدكتور عيسى محمود	المديد
مقتل بزرجمهر	الكامل	اللبن والدم	الكامل
الزهرة	السريع	يوم البرميل	الرجز
صفقة خاسرة	المجتث	بنت شيخ القبيلة	الكامل

يبدو أنّ خليل مطران قد طوّع بحورًا متنوّعة لهذا القصص الشعري، إلّا أنّ البحرَ الكامل عندَهُ هوَ المسيطر ضمنَ الإحصاء الآنف، وهُو ما يعني لزومَ الشاعر ما لزمَ شعراءُ الماضي من استئثارِ النّظمِ عليه في موضوعات متعددة، حتّى قالَ عنه إبراهيم أنيس إنه أصبحَ "معبود الشعراء"[1]، فكانَ حضورُه قويًّا متصدّرًا في القديم والحديث.

[1] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص 208.

ويبدو أنّ استئثار النظمِ على الكامل دونَ البحور الأخرى يعودُ إلى أسباب تتعلّق بالوزنِ نفسه وأخرى بالشاعر أو البيئة من حوله. أمّا وزنه "فجزالة الكامل، وجهرة نبراته، وإيقاعه الصاعد الناتج من تلاحق حركاته، وكثرة أضربه وتنوّعها، كلّ ذلكَ كانَ سببًا في استمالةِ الشعراءِ إليه"[1]. وأمّا من الناحية الأخرى فيبدو أنّ تمكّن التّراث الشعري من نفس الشاعر في صغره وحفظه كثيرًا منَ الموروث ودواوين الشعراء الأقدمين، قدْ جعَله يألَفُ ما نظَموا عليه –ومنه الكامل المتصدّر–، فتثبّتَ ذلك في ذهنه ورسَخ، وجعَله عنده متقدّمًا حتّى في الشعر القصصي.

هذا يعني أنه إنْ بدا من مطرانَ دعوة إلى تجاوز الموروث، فإنّه في قصائده لم يستطِعِ التخلّي عنِ الإلف الذي تشَرّبَهُ بسهولة، ويبدو ذلك من قصيدته "1806 – 1870" وقدْ كتَبها في صباه، يقولُ عنها في تقديم قبلها: "وهيَ كلّ ما اسْتبقيته من منظومات كثيرة أقمت بها تلالًا من الطّروس، وكنتُ إذ ذاكَ أحرصُ عليها حرصَ الضّنينِ على كنوزه. ثم جعلتُ أعيد النّظر عليها فأطرح منها صحيفة صحيفة حتى لم تبقَ منها إلا هذه "[2]. أمّا عن عنوان القصيدة فالرقمان فيه" إشارة إلى السنة التي انتصر فيها نابليون الأول على الألمان في معركة يانا ودخلَ برلين، وإلى السنة التي انتصر فيها الألمان على نابليون وولجوا فيها باريس"[3]، يقولُ فيها:

مَشَتِ الْجِبالُ بِهِمْ وسالَ الْوادي ... وَمَضَوْا مِهادًا سِرْنَ فوقَ مِهادِ

يُحْدى بهِمْ متطوّعينَ كأنّهُم ... عيسٌ ولكنّ الفناءَ الحادي

للهِ يَوْمٌ قَدْ تَقادَمَ عَهْدُهُ ... فيها وظلّ يَروعُ كلّ فؤادِ

يَومٌ تَجِفُّ لذِكرِهِ أنهارُها ... خَوْفًا ويَجري قلبُ كلِّ جَمادِ[4]

ويَبدو أنّ نزْعَةَ التّقليدِ باديةٌ فيها لغويًّا وإيقاعيًّا، ففي بعْضِ معجمه اللغوي وأساليبه مما هو من القديم، كما (يُحدى، عيس، الحِدى)، إضافَةً إلى ابتدائه بالمطلَعِ المُصَرّع وهيَ عادةُ الشّعراء قديمًا. والملاحظُ أنّ هذه القصيدة تاريخيّة سرديّة، يصفُ فيها الشاعر مجريات وقائعها بشكلٍ مكثّف وكَذلك شخصيّاتها، مضفِيًا سمات الشاعرية عليها من خلال الصور والتشبيهات كما في

[1] لوحيشي، ناصر، **أوزان الشّعر العربي بينَ المعيار النظري والواقع الشعري: الشعر الجزائري في معجم " البابطين " أنموذجًا تطبيقيًّا**، ص 187.
[2] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 1، ص 16.
[3] المصدر السابق نفسه.
[4] المصدر السابق نفسه.

البيتين الأول والثاني، وتخلو قصيدَته من الحوار فلا صَوتَ إلّا صَوت الشاعر ممتدًّا من البداية حتّى النهاية، ثمّ يستمرّ في الوَصف بقيّةَ الأبياتِ كلها على النحو ذاته، يقول في أبيات واصِفًا "نابليون":

وَكأنَّ نابليونَ في إشرافِهِ ... عَلَمٌ على عَلَمِ الزّعامَةِ بادِ

الْمَجْدُ رَهْنُ إشارَةٍ بيمينه ... والنّصرُ بينَ يَدَيهِ كالمُنْقادِ

فتَهيّأ الألمانُ لاسْتِقبالهِ ...كالحائطِ المَرْصوصِ منْ أجْسادِ

وَعَلا هُتافٌ مازَجَتهُ غماغمٌ ... من سَلِّ أسْلِحَةٍ ورَكْضِ جِيادِ

وَرَنين آلاتٍ تَكادُ تَظُنُّها ... مُتَجاوباتِ العَزْفِ بالإبعادِ[1]

فهو يَصِفُ نابليونَ أمامَ جيشه كأنّه علَم تجاوزَ في شموخه الأعلام الأخر، مكررًا كلمة "علم" مضفيًا دلالة متزامنة مع الإيقاع الناشئ منها، فالعلم الأول أشدّ ظهورًا من الآخر وإن كانا مرتدّين لبناءٍ معجميٍّ واحِد، ثمّ يصِفُ استسلام كلّ من المجدِ والنّصر له؛ إذ شخّصهما – الشاعر– فجعلهما جنودًا من جنودِ نابليون كلٌّ منهما يأتمّ لأمره وكلٌّ رهن إشارته، ثم يصف من بعد ذلك استقبال جيشه له بالهتافات وآلات الحرب إذ تعزفُ نغمًا موقَّعًا.

إنّه يكرر أحرف العطف في إقرارٍ منه على تماسك وحدةِ نصّه؛ فالأحداث متتالية متعاقبة يمسكُ بعضُها بعضًا، وهو ما يلائم أسلوبه السردي في قَصّ الحدث، يتَضح ذلك من ابتدائه أبياته الشعريّة بأحرف العطف كما الآتي: (وكأنَّ/ فتهيَّأ/ وعلا/ ورنين)، هذا يعني حرصَهُ على موضوعيّة القصيدة ووحدتها، فهيّأ من التقنيات اللغويّة ما يجعلها كتلة واحدة على خلاف استقلالية البيت الواحد كما في الأشعار القديمة، ولعلّ موضوع القصّةِ الشعريّة هو ما جعله يعتمد ذلك.

ويظهر الأسلوب السردي كذلك، المتّكئ على الوصف في الدرجة الأولى، في قصيدة "المرآة الناظرة أو عين الأم"، وقد نظمها على إثرِ رؤيته أثناء جلوسه في حديقةِ الجيزة فتاةً صغيرة تنظُرُ في عيني أمها وتصلح شعرَها، يقول:

---

[1] مطران، خليل، **<u>ديوان الخليل</u>**، ج 1، ص 16.

عاجَتْ أصيلًا بالرّياضِ تطوفُها ... كمَليكَةٍ طافَتْ معاهِدَ حُكمِها

حَسْناءُ أمَّرَها الجَمالُ فأنشأتْ ... في أيْكِها الأطيارُ تخْطُبُ باسْمِها

سَتَرَتْ بأخْضَرَ سُنْدسيٍّ جيدَها ... فَحَكى المُحيّا ورْدَةً في كمِّها

وَتَمايَلَتْ في ثَوبِ خَزٍّ مورِقٍ ... غُصْنًا وهَلْ للغُصْنِ نضْرةُ جسْمِها؟[1]

إنّه يَصِفُ الهيئة التي كانَتْ عليها هذه الفتاة الصغيرة فجَعَل منها ملكة، ثمّ وصفَ زيّها الأخضر شبيه الحرير وكذلك مبسمها الوردي، حتّى إنها تماهت في جمالها معَ جمالِ الطّبيعَةِ منْ حَولِها وتفوّقت عليها، إذْ يستبعد أن يمتلِكَ الغصنُ الأخضر نضارتها، فأنشأ النغمُ الاستفهامي إيقاعًا داخليًّا إضافة إلى الدلالة المرافقة له. والأمرُ نفسه في تتابع الأوصاف، يحشدُ كمًّا من حروف العطف التي يفتَحُ بواسطتها أبياتَ نصِّهِ بعضها على بعض ما يجعَل المعنى ممتدًّا لغويًّا بتماسكٍ واضح، يقول:

فإذا دَنَتْ في سَيْرِها منْ زَهْرَةٍ ... هَمّتْ بأخْذِ ذُيولِها وَبِلَثْمِها

أوْ جاوَرَتْ فَرْعًا رَطيبًا ليّنًا ... ألْوى بِمِعْطَفِهِ ومالَ لضمّها

وتَحُفُّ أبْصارٌ بها فيَخِزنها ... بِحَيائِها وَيَشُكْنَها في وَهْمِها[2]

فالبيتُ الثاني لا يتمّ دون البيت الأوّل وذاكَ للمعنى الاختياري الذي يحيله حرف العطف "أو"، لأنّ "المعطوف عليه" استقرّ نهايةَ البيتِ الثاني، في حين جاءَ "المعطوف" في الشطر الأول من البيت الثاني، بالإضافة إلى "الفاء" التي تحيل إلى تعاقب الحدث على إثرِ حدث من قبله، والأمر نفسه في البيت الأخير من الأبيات السابقة "وتحفّ"، ثمّ يستمرّ في السرد، فيقول:

جَلَسَتْ تُقابِلُ أُمَّها وكأنّما ... كلتاهُما جَلَسَتْ تقابِلُ رَسْمَها[3]

إنّه يماهي ما بينَ الفتاةِ والأم حتّى غدَتا واحدة، ثمّ إنه يكرر الفعل "جلست" في سبيل تعزيز الإيقاع الداخلي، وكذلك إضفاء دلالة تحيل إلى الاتّحاد بينهما، فإن كانَ فاعل الفعل الأوّل هو

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 1، ص 21.

[2] المصدر السابق نفسه.

[3] المصدر السابق نفسه.

الفتاة فقد أضحى فاعله من بعْدِ ذلك واحِدًا يجمَعُ بينهما الاثنتين كما أشار إلى ذلك لفظ "كلتاهما".

أمّا في قصيدته " الجنين الشهيد " فهي قصة شهد الشاعر وقائعها ووقائع العاشقَينِ فيها ووصفها بالحقيقية لتكونَ تذكرة وعبرة، نظَمَها شِعرًا على الطويل، وتدور أحداثها حولَ فتاة فلاحة فقيرة نزلت مصرَ وأقامت فيها غريبةً عن ديارها، وكانت فائقة الجمال، ما جعلَها عرضةً للفتن، يقول:

أتَتْ مصرَ تستعصي بأعيُنِها النّجلِ ... وَعَرْضِ جَمالٍ لا يُقاسُ إلى مثلِ

غريبَةُ هذي الدارِ بادِيةُ الذلِّ ... جَلَتْ طِفْلَةً عنْ مَوطِنٍ ناضبٍ قَحْلِ

إلى حَيثُ يروي النّيلُ باسِقَةَ النّخلِ

فَلاحيّةٌ ما دَرَّها ثديُ أمِّها ... سِوى ضَعْفِها البادي عليها وهَمِّها

وَلَمْ تتناوَلْ منْ أبيها سِوى اسْمِها ... وما أحْرَزَتْ منْ أهلِها غَيْرَ يُتْمِها

وأشْقى اليَتامى فاقِدُ البرِّ في الأهلِ[1]

إنّه يتّبِعُ في قصّته الشعريّة أسلوب المخمّسات، ويقدّم دفقات سرديّة في هيئة لوحاتٍ تعتمد خمسةَ أشطرٍ شعريّه، تتفق فيها كل لوحة بقافية موحدة ما عدا الشطر الأخير الذي يتبَع قافية واحدة في جميع اللوحات، وهُوَ الخيط الناظم للقصّة كلّها إذْ يردها إلى فكرة شموليّة واحدة، ويجعل القصّة الشعريّة ذات وَحدة واحدة متماسكة وإن بدت ذات بِنى متفرّقة.

ثمَّ إنّ تنوّع القوافي يَفْتح أفق الشاعر على التعبير بشكلٍ أدقّ، فلجأ إلى ما يمكن أن يزيده حرية في الكتابة، متجاوزًا حُبسةَ الأوزانِ المطّردة في الأشطر لأفكاره، فلا تحجر عليه القول بكلمات محدودة، فكانَ هذا الشكلُ ملائمًا لقصته الشعرية، ومما يزيد إيقاعية النصّ هوَ تكرار صيغة الاستثناء وإن تعددت في بنيتها وأدواتها المستعملة، إلّا أنّها تضفي زَخَمًا إيقاعيًّا بنائيًّا ومعنويًّا، متمثّلًا في:

ما درّها ثديُ أمّها سوى ضعفها

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 1، ص 223.

لمْ تتناوَلْ منْ أبيها سِوى اسْمِها

وما أحْرَزت من أهلِها غيرَ يُتْمِها

وفي كلّ ذلك إصرار من الشاعر وإلحاح على فكرةِ أنّ الفتاةَ قدْ جُرّدَت من مبدأ الحياةِ الكريمةِ ولمْ يبقَ في عهدتها سوى فَقْرٍ وضَعفٍ ويُتْم رغم وجودِ والديها، وكل ذلك يجسّد حصارًا لخياراتها وإرغامَها على القبول بالواقع، وأنْ ليسَ في يدِها إلا أنْ ترضخ بعدَ نفاد الخَيارات التي جعلتها حبيسة ما يطلبه منها أهلها، فقد كانت وسيلتهم لكسبِ قوتهم، إذ أُجبرت على العمل في الحانات، فقاومت ذلك بدايةً، إلا أنّها رضخت ثم انجرفت إلى هذا التيار المجنون، واتخذ لها والدها اسمًا مستعارًا "ليلى"، ثمّ يصوّر مطران من بعد ذلك ما يجري في الحانات، وكيفَ تُراود الفتاة عن نفسها لينالَ منها مرتادو الحانة، وكيف كانت تقاوم ذلك، يقول:

دَعاها بليلى والِداها لِتُنْكَرا ... وهَلْ كانَ صَونًا لاسْمِها أنْ يُغيّرا

على أنّها كانتْ مثالًا مصوّرا ... تَصَوّرَ منْ ماءِ الجَمالِ مُقَطّرا

فَحَلّاهُ ما تَهْوى المُنى وبِهِ حُلّي

يُسَرُّ بمَرأى حُسْنِها كلُّ سابِلٍ ... فَينْفَحُها من مالِهِ غيرَ باخِلِ

وكَمْ مُدقعٍ منْ شِدّةِ الفقرِ سائِلٍ ... يَرُدُّ يَديْهِ لا يفوزُ بنائِلِ

ولا جودَ للإنسانِ إلّا على دَخْلِ[1]

إنّه يكثّفُ كلّ خمسة أشطرٍ لنقْلِ الحدثِ بصورَتِهِ لافِتًا في كلّ شَطرٍ أخير منها إلى مسارِ النّظم وتشابك الموضوع ببعضه، ثمّ يضفي على السّردِ بعضَ جماليات إيقاعيّة متمثلة بالتنغيم المستقر في الاستفهام المُستنكر فعلةَ والديها بقوله "وَهَلْ كانَ صَونًا لاسْمِها أنْ يُغَيّرا!"، وكذلك بالمشاكلة الاشتقاقية في "مصوّرا" و"تصوّرَ" إلى أنْ جاء ذلك الفتى الوسيم واسمه "جميل"، فتقرّبَ منها ونالَ ودّها، وأوهمها أنه فتى أحلامها وأنه سينقذها مما هي فيه، ووعدها بالزواج، ثمّ إنه نالَ منها ما أراد وتركَها في آلامها وفي أحشائها طفل ثم لاذ بالفرار، ثمَ إنها انتظرته على أمل أن يعود لكنّ

---

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 1، ص 225.

ظنونها خابت، فلم تجد بدًّا سوى التخلص من جنينها الذي ظهر إلى الحياة، فجرّعته السمّ ومات كي لا يعيش فقيرًا دون أب. يقول في أبياتٍ يصفُ فيها حوارَ الأم مع ابنها الذي قتلته:

فإنْ تَلْقَ وجْهَ اللهِ في عالَمِ السّنا ... فقُلْ ربِّيَ اغفِرْ ذنبَ أمّي مُحْسِنا

فَما اقْتَرَفَتْ شيئًا ولكنْ أبي جَنى ... عَلَينا فعاقِبْهُ بتَعْذيبِهِ لَنا

وأمْطِرْهُ نارًا تبْتَليهِ ولا تُبلي

كَفَرْتُ بحُبّي في اشْتِدادِ تَغَضّبي ... فَعَفوَكَ يابْني ما أبوكَ بِمُذْنِبِ

فَقُلْ: ربِّ أمّي أهْلَكَتنيَ لا أبي ... وأمّي زَنَتْ حتّى جَنَتْ ما جَنَتْهُ بي

فَزِدْها شقاءً واجْزِها القَتلَ بالْقَتْلِ

رَأتْ شُهُبُ الظّلماءِ مشْهَدَ ظُلْمِها ... وَقَدْ أسْقَطَتْ منْها الْجَنينَ بِسُمّها

فَلَمْ تتساقط مُغضَباتٍ لِحَطْمِها ... وأُشْربَ نورُ الشّمسِ منْ دمِ إثْمِها

كما يَلَغُ الضّاري الدّماءَ وَيَسْتَحْلي[1]

والأمر ذاته في قصيدة "الطّفل الطّاهر والحقّ الظاهر" ومضمونها أنّ فتًى أديبًا عاقِلًا قد تزوّج زواجًا شرعيًّا على المذهب المسيحي وهو خلاف المذهب الذي ينتمي إلَيه، فشقّ ذلك على رئيس المذهب، فأرادَ الانتقام منه، وبحث عن وسائل لذلك فاهتدى إلى أنْ ينسِبَ إلى عقدِ الزواجِ نقصًا، وشرع يقلق الحكومة ويستثير الجمهور للانتفاض عليه؛ ما دعا الشاعر إلى الاستشفاع للرئيس بمراحم الدين الحقيقي الذي علمه المسيح ليكُفّ بلاءً عنِ الفتى، واستسمحه لوجود جنين بريء سيلحَقُ به العار الخالد إنْ أُقِرَّ بطلان الزواج، فأصر الرئيس على موقفه، ثمّ نصر الله بعدله الفتى وأُثبتت صحة العقد، ورزق الفتى غلامًا في غاية الجمال، فنظم الشاعر هذه القصيدة يهنّئه ويشير إلى قصته، يقول:

لكَ يا وَليدُ تَحيّةُ الأحرارِ ... كَتَحيّةِ الجنّاتِ والأطيارِ

---

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 1، ص 244.

تُهْدى إلى سَحَرٍ منَ الأسْحارِ

أقبَلْتَ، وَجْهُكَ بالطّهارةِ أبْلَجُ ... والوَقْتُ طَلْقٌ والربيعُ مُدَبّجُ

والشّمْسُ ساكِبَةٌ سُيولَ نُضارِ[1]

والأمرُ ذاتُهُ كما قَبلًا، فإنّه يسردُ القصّة في هيئة لوحاتٍ شطريّة مختلفةِ القوافي إلّا في أشطرها الأخيرة، ويبتدئ هنا وصفًا للطفلِ الوليد، مدبّجًا المقدّمة بتكرار التحيّة في موضع التشبيه مضفِيًا إيقاعًا متزامنًا مع الدلالة، مشيرًا إلى أنّ التحيّة ممزوجة بقداسةِ الجنّة وبالحرية التي نالها بإثباتِ صحّة العقد، ملصِقًا التحية الأخرى بالأطيار في إشارة إلى الحرية التي تشي بها في طيرانها، وكَذلك في كثيرٍ من الصور التشبيهية المضفية شاعريّة على القصّة ذات النازع النثريّ. ثمّ يشيرُ إلى قدرةِ الله في تدبير أمر الصبي وإحقاقِ الحق، من بعدِ مناوشاتٍ على بطلان زواج أمه بأبيه:

لكنْ وُلدْتَ كما أتيحَ وما درى ... أحدُ الأنامِ لأيّ أمرٍ قُدّرا

أُعْددتَ منذُ بداءةِ الأعصارِ

ما حكمَةُ الرحمنِ فيكَ؟ أتنجلي ... عن آخرٍ في القومِ أم عن أوّلِ؟

عنْ مُحجمٍ أمْ مقدِمٍ مغوارِ؟

فَلَئن سَمَوتَ إلى مقامِ إمارةٍ ... يومًا، " فعيسى " كانَ طفلَ مغارةٍ

ورَضيعَ رائمةٍ منَ الأبقارِ[2]

ما زالَ مسْتَمرًّا بالسرديّة، ولكسْرِ رتابتها فإنّه ينشئُ اسْتفهامًا مستعجبًا من حكمةِ الله في قدره، ممتدا ذلك النغم حتى نهاية الأشطر الثلاثة في الدور الثاني، وكذلك من خلالِ اسْتِحضار شخصياتٍ دينيّة مقابِلًا حالًا بحال في بنيةٍ فكريّةٍ عميقة، فالطفلُ "عيسى" الذي استنكره قومه غدا

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 1، ص 261.
[2] المصدر السابق، ص 262.

نبيًّا من بعد ذلك، ويمتدّ هكذا مضفيًا بعضَ الأفكارِ الفلسفيّة في صورٍ إيقاعيّة متكاملة بانيًا فضاءً تعتمدُ مكوناته على بعْضِها بَعْضًا، يقول:

الأمّ تغذو طفلها من ضِرعها ... والأرضُ تغذو أمَّهُ منْ زَرعِها

والكونُ عَيْلَةُ رازِقٍ غفّارِ[1]

إنه يصور معنًى متناغمًا لدورةِ الحياةِ على هذه الأرض واستمرارها في هيئة تعاقبية تكاملية –إيقاعية–، فالأم تغذي الطّفل والأرضُ تغذي الأم، والله يرزق هذا الكون، بما فيهِ الأرض والأم والطفل، ويصوّر ذلك في هيئةٍ تقابليّة، مكررًا فعلَ "تغذو" في إشارةٍ إلى اعتماد الآخر على من قبله بهذا الفعل، وكلّ واحدٍ يعد مانحًا وممنوحًا ما خلا الله الذي يعتمد عليه الجميع في ذلك.

أما في قصيدة "شهيدُ المروءة وشهيدة الغرام" فإنّه يتبعُ فيها أسْلوبَ المزدوجِ في تنوّع قوافيها، ما يقربها من النثريّة أكثر منْ سابقاتها، وقد نظمها على مجزوء الرجز، وهو مما تتوافق كثير من تفعيلاته مع النثر، يقول فيها:

سيّدَتي إنْ تُفْسِحي ... لي بالكلامِ فاسْمَحي

أقْصُصْ على قُرّاءِ ... نشرَتَكِ الغرّاءِ

بالنّثرِ أو بالشِّعرِ ... أيّهما لا أدْري

حادِثةً غريبه ... ما هيَ بالمكذوبه[2]

يبدو الإيقاعُ قَصيرًا سريعًا في كلّ بيت، حتّى إنّه في البيت الثالث يحتارُ في سردِ القصّة نثرًا أمْ شعرًا، في إقرارٍ منه أنّه يُمازجُ بينَهما ويماهي بينَ لونينِ أدبيين بصراحة في هذه القصيدة، فتلوّنت القوافي ونظمت موافقةً للنثر، واسْتقامَ الوزنُ على بحْرٍ تتساوى فيهِ جميعُ الأبياتِ المنظومة، وإن بدا فيها اسْتقلال كل بيتٍ بقافيةِ شطريه إلا أنّه يصِلُ بينها في المعنى ويربطها لغويًّا، فقد علّقَ الجار والمجرور "بالنثر أو بالشعر" بالفعل "أقصص" في البيتِ قبلهما، ما يعني

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 1، 264.
[2] المصدر السابق، ص 83.

أنّه ينشئ وشائج توحّد النصّ في أجزائه في سبيل تحقيق الوحدة العضوية والموضوعية في نصّه، والأمر ذاته يتّبعه في قصيدة "فنجان قهوة"[1].

أمّا على صعيدِ التنقل من بحرٍ إلى آخر في القصيدة الواحدة فقد ظهر هذا عنده في قصيدتي "نفحة الزّهر" و "طفلان" والأولى أنشدها في حفل زفاف السيدة المهذبة الفاضلة أديل إلى حضرة الوجيه يوسف طعمه، يقول بدايتها:

باسْمِ المليكَةِ في الأزاهِرْ ... ذاتِ الجلالةِ والبهاءْ

يُهْدي إليكِ بيانُ شاعِرْ ... أذكى التهاني والدّعاءْ

انظريها تَجِديها زَهَرا ... واقْرَئيها تجِديها فِكَرا

تِلْكَ أشْباهُ المُنى في لُطْفِها ... لبِسَتْ حُسْنًا فجاءَتْ صُوَرا[2]

إنّه يبدَأُ أبياته الأولى بمجزوء الكامل المرفّل ذي القافيةِ المقيّدة، مختارًا للبيتين الأوّلَيْن وزنًا مغايرًا عن بقيّةِ الأبياتِ في القصيدة وكانَ قصَرَهما على التحيّةِ فقط المبدوءِ فيها وكذلك فعل في نهايَة القصيدة، فجعلَهما مبتدأ الكلامِ وختامه وكأنهما ديباجة أو إشارة منه إلى أنهما ليستا الموضوع الأساسَ في القصيدة، وهما تقربان من النثرية في تسكينِ قوافيهما، وكأنّ البيتين مفتتح رسالة عاطفيّة، فألبسهما بعضًا من النثر منوّعًا في التفعيلات، نحو:

باسمِ المليكَةِ في الأزاهِرْ ... ذاتِ الجلالةِ والبهاءْ

(مُتْفاعِلُنْ/ مُتَفاعِلاتُنْ) ... (مُتْفاعِلُنْ/ مُتَفاعِلانْ)

ثمّ يبدأ بالموضوع الرئيس منتقلًا إلى بحرٍ آخرَ ذي إيقاعٍ طربي وهو الرمل (فاعِلاتُنْ/ فَعِلاتُنْ/ فَعِلا) مُصوّرًا العروسَ بالزهرةِ متحدّثًا من بعْدُ عنْ فضائلها وعجائبها، يقول:

ليسَ يَدْري منْ يرى أشكالَها ... ويَرى أوانَها والحِبَرا

أيَرى في البَعضِ منْها شَفَقًا؟ ... أمْ يَرى في الْبَعْضِ منها سَحَرا

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج1، ص 148.

[2] المصدر السابق، ص 275.

إنّما الزّهرةُ خَلْقٌ عَجَبٌ ... فِطْرَةٌ سمحاءُ تَسْمو الفِطَرا[1]

ثمّ يشير إلى التشابه الحادّ ما بينَ العروسِ والزهرة في صفاتٍ مشتركة بينهما بشكلٍ غير مباشر، يقول:

هِيَ أنْسُ المَرْءِ في وَحْشَتِهِ ... وهِيَ الصّفوُ لهُ إنْ كُدّرا

وهِيَ القُبلَةُ في مَرْشَفِ منْ ... شاقَهُ لَثْمُ حبيبٍ هَجَرا

وهِيَ النّفحَةُ يستَشفي بها ... منْ تلظّى وجْدُهُ مُسْتَعِرا

وَهِيَ التّحفَةُ في العُرسِ لمنْ ... آثَرَ المهرَ الأحبّ الأطْهَرا[2]

إنّ في تَكرار ضمير المؤنث "هيَ" إلحاح منَ الشاعر على تأكيد الصفات المشتركة ما بينَ الزهرة والعروس، كونَ الضمير يرتدّ إلى الزهرة وإلى العروسِ في آن، حتّى تصاعدَ ذلك التماهي في الحوارِ الذي بعده فغدت العروس زهرةً حقيقيّة، يقول في لحظَةِ انتقالٍ مباشرة من بعدِ تلكَ الأبيات:

قالتِ الوردَةُ ذاتُ النّهيِ ... والأمرِ

في الزّهرِ

يا وَصيفاتي بناتِ النّور ... والقطرِ

في الفجرِ

أختُنا شمسُ البناتِ الخُرّدِ ... الزّهرِ

في العَصْرِ

منْ غَدٍ تَبْرَحُ خِدْرَ الكاعِبِ ... البكرِ

في طُهْرِ[1]

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 1، ص 275.

[2] المصدر السابق، ص 276.

واللافِتُ هنا الانتقال المفاجئ إلى إيقاعٍ غيْرِ معهود، حتّى في شكله خَرقٌ لنسقِ الشّطرَينِ في الأبيات التي قبله، واللافت كذلك أنّ هذا الكلام حوارٌ على لسانِ وردة، وانتقالٌ من الصيغة السردية الوصفية إلى الحوارية الدرامية، فالموضوع مفاجئ ومثله الوزنُ، الذي بدا كما الخارج عنِ المألوف، أمّا عنِ الأبيات، فلها احتمالات أوزان مختلفة، نحو:

قالَتِ الْوَرْدَةُ ذاتُ النّهي ... والْأم/ رِ في الزهرِ

(فاعِلاتُنْ/ فَعِلاتُنْ/ فاعِ ... لاتُنْ/ مَفاعيلُنْ)

يا وَصيفاتي بناتِ النّورِ ... والْقَطْ/ رِ في الْفَجرِ

(فاعِلاتُنْ/ فاعِلاتُنْ/ فاعِ ... لاتُنْ/ مَفاعيلُنْ)

أو على النحو الآتي:

قالَتِ الورْدَةُ ذاتُ النّهيِ ... والْ/ أمرِ في الزّه/ رِ

(فاعِلاتُنْ/ فَعِلاتُنْ/ فاعِلا ... فاعِ لاتُن / فَلْ

يا وَصيفاتي بناتِ النّورِ ... والْ/ قطْرِ في الْفَجْرِ

(فاعِلاتُنْ/ فاعِلاتُنْ/ فاعِلا ... فاعِ لاتُنْ/ فَلْ

أخْتُنا شَمْسُ البَنَاتِ الخُرَّدِ ... الزُّهْ/ رِ في العَصْرِ

(فاعِلاتُنْ/ فاعِلاتُنْ/ فاعِلا ... فاعِ لاتُنْ فَلْ)

وهذا رملٌ رباعيٌّ مَزيدٌ بمقطَعٍ طويل، معَ ملاحَظَةِ اسْتعمالِ تقنية التّدوير ما بينَ الأشطر الشعرية.

وهناك تقطيعٌ آخر، نحو:

قالَتِ الورْدَةُ ذاتُ النّهيِ ... وال/ أمْرِ

---

[1] مطران، خليل، ديوان الخليل، ج 1، ص 276- 277.

(فاعِلاتُنْ/ فَعِلاتُنْ/ فاعِلا ... فاعِ)

في الزّهرِ

(لا/ فَعْلا)

يا وَصيفاتي بناتِ النّورِ ... والْ/ قَطْرِ

(فاعِلاتُنْ/ فاعِلاتُنْ/ فاعِ ... لا / فاعِ)

في الْفَجرِ

(لا/ فعْلا)

أي يكونُ التّقطيع: (فاعِلاتُنْ/ فاعِلاتُنْ/ فاعِلا/ فاعِلا / فعْلا)

إلّا أنّ الباحثةَ تُرجّحُ التّقطيعَ الأوّل؛ كَونَ الشاعرِ نوّعَ الْبحورَ في قصيدته، فكأنما أتى في هذا بمزيج ما بينَ الرمل والهزج، وهذا الشكل من الشعر يسمى البند، وإلّم يأتِ بهِ الشاعر على ما هوَ معهود عنه.

والبند كما ورد في كتاب "العروض الزاخر" سابقٌ على شعر التفعيلةِ المعاصر[1]. ويعرفه عباس عزاوي أنه ضرب من ضروب الأدب العربي وجد للخروج من عمود الشعر التقليدي، فليس هو ذا وزنٍ مقفّى ليُعَدّ شِعرًا، ولَيسَ هوَ مما انتُزع منه هاتان الصفتان فيكون نثرًا، إنما هُو حلقة وُسطى ما بينَ النّظمِ والنّثر اقتضته سنة التطور[2].

وأغلَبُ الظنِّ أنّ البندَ يُقرأ مُدوّرًا، فتتصّل نهايته ببدايته بالتتابع[3]، وترى نازك الملائكة أن القاعدة العروضية للبند "هي أنّه شعر حر، تتنوع أطوال أشطره ويرتكز إلى دائرة المجتلب مستعملًا منها الرمل والهزج معًا"[4]، ثم أوردت من بعدِ ذلك خطَة عامة لتفعيلات البند وترتيبها.

[1] مرعي، محمود، **العروض الزاخر واحتمالات الدوائر**، ص 503.

[2] عزاوي، عباس، **مخطوطة البنود العراقية**، د / ط، مكتبة المخطوطات، بغداد، د / ت، مقدمة الكتاب.

[3] خلوصي، صفاء، **فن التقطيع الشعري والقافية**، ط 5، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، 1977 م، ص 395.

[4] نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص 175.

ويبدو –كما يرى محمود مرعي– أنَّ الْبَنْدَ كانَ نوعًا من تقليدِ إيقاع آيات القرآن الكريم[1]؛ ففي الآيةِ: { مُسْلِمَاتٍ مُّؤْمِنَاتٍ قَانِتَاتٍ تَائِبَاتٍ عَابِدَاتٍ سَائِحَاتٍ ثَيِّبَاتٍ وَأَبْكَارًا }[2]، سبع تفعيلاتٍ من "فاعِلاتن" والثامنة "مَفاعيلُنْ "، وكَذلك في الآيةِ { أَلَمْ أَعْهَدْ إِلَيْكُمْ يَٰبَنِيٓ ءَادَمَ أَن لَّا تَعْبُدُواْ ٱلشَّيطَٰنَ إِنَّهُ لَكُمْ عَدُوٌّ مُّبِينٌ }[3]، فهناك تفعيلات سبع من "مفاعيلن" في حين الثامنة "فاعِلاتُنْ"، وغير ذلك من الآيات[4]. ويمكن أنْ يكونَ البَنْد نثرًا موزونًا، على نحوِ ما ذكرت ذلك نازك الملائكة، مدرِجَةً مثالًا عليه لابن الخلفة، وهوَ أشهر البنود وأظرفها عفوية[5].

يقول ابن خلفة: "أَهَلْ تعلَم أمْ لا أنَّ للحُبِّ لذاذات، وقَدْ يَعْذُر لا يعذل من فيهِ غرامًا وجوًى ماتْ، فذا مَذْهَبُ أرباب الكمالات، فَدَعْ عَنْكَ منَ اللّومِ زخاريف المَقالاتْ، فَكَمْ قَدْ هَذَّبَ الْحُبُّ بَليدًا، فغَدا في مسلكِ الآداب والفَضلِ رشيدًا ..."*، وقد قالت نازك الملائكة قبلَ إدراجها النصّ: "وَلَقَدْ أَلِفَ الذينَ ينظمونَ البندَ أن يكتبوهُ كما يكتبونَ النّثر، بحيث يبدو لَنا حينَ ننظر إليه وكأنّهُ نثرٌ اعتيادي"[6].

ويبدو أنّ خليل مطران ذو باعٍ طويلٍ في التجليات الإيقاعية، وذو نظرة استقصائية لمحطات الخروج عن عمود الشعر العربي، فارتأى في "البند" قالبًا للتعبير عن القصّة التي أوردها على لسان الزهرة في قصيدَته، وهيَ الأنسب كون هذا الشكل وسيطًا بينَ النثر والإيقاع، لأنّه ألبسَ الأدب النثري زيًّا شعريًّا، لكنّه اعتمَدَ تقفيات داخليّة ليرفع من إيقاعِها الشعري نحو (في الزّهرِ/ في الفَجرِ/ في العَصرِ ...)، ثمّ يعود من بعدِ انتهاءِ القصّة إلى أبيات من الرمل التام، يقول:

سُرَّتِ الْأزهارُ لمّا سَمِعَتْ ... ذلكَ النّطقَ الذكيّ الأذفرا[7]

(فاعِلاتُنْ/ فاعِلاتُنْ/ فَعِلا) ... (فاعِلاتُنْ/ فاعِلاتُنْ/ فاعِلا)

واسْتَقَرّتْ ليْلَها هاجِعةً ... فَرأتْ حُلْمًا جَميلًا في الكَرى[1]

---

[1] مرعي، محمود، **العروض الزاخر واحتمالات الدوائر**، ص 503.
[2] التحريم / 5.
[3] يس / 60.
[4] مرعي محمود، **العروض الزاخر واحتمالات الدوائر**، ص 503.
[5] نازك الملائكة، **قضايا الشّعر المعاصر**، ص 169.
* هذا النصّ مُرفَق حَرفًا كما ذكرتهُ نازك الملائكة في كتابها " قضايا الشعر المعاصر "/ ص 170، ولم تهتدِ الباحثة إلى مصدره الرئيس.
[6] نازك الملائكة، **قضايا الشّعر المعاصر**، ص 169.
[7] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 1، ص 277.

(فاعِلاتُنْ/ فاعِلاتُنْ/ فَعِلا) ... (فَعِلاتُنْ/ فاعِلاتُنْ/ فاعِلا)

وَيُلْحَظُ هنا انتقاله إلى السّردِ مرة أخرى، فبعدَ أن كانَ الحديث على لسانِ الشخصيات نفسها، غدا الآن الشاعر هو المتكلم، ما يخفف منْ حدّة النثرية قليلًا عن أبياتِ البندِ قبلَها، ثمّ يختِمُ مكررًا ما قد ذكره في مفتتح القصيدة من أبياتٍ على مجزوء الكامل، في إشارةٍ منه إلى انتهاء القصيدة، فقَفَلَ بما بدأ.

وأمّا قصيدة "طفلان" فهيَ مونولوج تمثيلي نَظَمه الشاعر بطلبٍ من الشيخ سلامة حجازي، وكانَ يغنّيهِ منفرِدًا، وقصّتها أنّ طفلين اثنين كانا يلعبانِ معَ بعضِهما، وبعد الانتهاء من ذلك ذهبت الفتاة إلى غِنى عيشها والطفل إلى فقره، وعندما كبرا ضُربَ بينهما حجابٌ فمُنعا من اللقاء.

ثمّ يسافر الفتى خارجَ بلاده حتى يعودَ غنيًّا يقبل به أهل الفتاة بعد أن رفضوه، وفيًّا لحبه لها رغم غربته، في حين تُرغم هيَ من بعده على الزواج برجلٍ غنيّ أنيقِ الملبس، رغمَ كلفها بحبيبها المسافر، ثمّ تحزَنُ لذلك حزنًا شديدًا فتمرَض ويشتد عليها المرض وتموت، ثمّ يُفاجأ بالخبر من بعدِ عودته ليلومَ الأهل على فعلتهم والمجتمع على سكوته لإكراهها على الزواج من رجلٍ لا تحبّه، يقول:

لَعِبَ الطّفلانِ حتّى تَعِبا ... فاسْتَقَرّا بعْدَ جُهْدٍ مُجْهِدِ

نامَتِ الطّفلةُ نوْمًا طيّبًا ... في سَريرٍ ذهبيّ العمَدِ

مُكْتَسٍ خَزًّا مُوَشّى عَجَبا ... زُيّنَتْ أطْرافُهُ بالْقِدَدِ

تنْجَلي من كسْرِهِ ريّا الصّبا ... دُرَّةٌ نامِيَةٌ في جَسَدِ

ذاتُ وَجْهٍ كالصّباحِ المُسْفِرِ ... نُظِمَتْ منْهُ الثنايا في ابْتِسامْ

ثَغْرُها مُرْتَجِفٌ كالْوَتَرِ ... هُزَّ إيقاعًا على شدوِ مَنامْ

وَعَلى مَقْرَبَةٍ طِفْلٌ صَغيرْ ... عَسْجَديُّ الشَّعْرِ وضّاحُ الجّبينْ

مَهْدُهُ مضْجَعُ مسكينٍ فَقيرْ ... خُشُبٌ كُدْرٌ تَسوءُ النّاظِرينْ

[1] مطران، خليل مطران، **ديوان الخليل**، ج 1، ص 277.

لا عِمادَ، لا غِطاءَ منْ حَريرْ ... لا فِراشَ فيهِ يُعْلى فَيَلينْ

ذاكَ طِفْلٌ تَخذوهُ كالأجيرْ ... يَشْغَلُ الطّفلةَ عنهم آمِنينْ[1]

يُلحَظُ منَ الأبياتِ السابقة –وهي على الرمل– أنَّ الشاعرَ اسْتَعملَ فيها أسلوبًا قريبًا منَ الموشّحات إضافَةً إلى تنوّع القوافي في كلّ بيتين اثنين، فجعلَ منهما لوحات سرْديّة متعاقِبة، كما أنّه يتناولُ فيها قضيّةً اجْتماعيّةً عاطفيّة، ويريدُ منَ الناسِ أن يتَفَهّموا الفكرةَ وأنْ تَصِلَهمْ بشكلٍ يسير، فكانَ قريبًا منْ أسلوبهم، مستعملًا لغة سهلة الفهم، إضافةً إلى أنّه أكثَرَ من تسْكينِ قوافيه، كما في: (صَغيرْ/ فقيرْ/ حريرْ/ أجيرْ/ ابْتِسامْ/ منامْ/ الجَبينْ/ النّاظِرينْ/ فيَلينْ/ آمنينْ)، فيجعلها قريبة من اللغة النثرية حالَ الوقف على مفاصل الكلم فيها، وهذا أيضًا مما تسيرُ عليهِ العامّة في كلامها اليومي.

يقول إبراهيم أنيس في حديثه عن الموشّحات: " فلا شكَّ أنَّ الموشّحات قد قربت بينَ كلامِ العامّة ولغة الخاصّة، وقدْ تغلغلت فيها لغة العامّة تدريجيًّا حتّى نشأ عنها فيما بَعْدُ ذلكَ النّظم العاميّ الذي يُدْعى بالزّجل"[2]، وليسَ ببعيدٍ إيقاعُ هذه الأبيات عن الشكل الزجلي المعروف بالشّروقي الذي تتّفِقُ فيه قوافي الصّدور في أبيات القصيدةِ كلّها بقافية واحدة تختلفُ عن قافية الأعجاز الموحّدة كذلك، مثل قول الشاعر "موسى زغَيْب" أحد شعراء الزّجل اللبناني:

كَلَّفِتْ ريحِ الْمَسا تاخُدْ كِحِلْ لِجْفونْ ... هاكِ الْعُيونِ الخضُرْ تتْصيرْ جَذّابي

وْبِجْرانْ عَيني تِجي تذوّب ذهب مَطْحونْ ... وْتِغِطّ فيهِنْ خِصَلْ شَعرِكِ الْعِنّابي

وْلَمّا اعْتَبَرْتي العِشِق ثورة هَوَسْ وِجْنونْ ... قلّكْ ضميرِ الْهَوى بأشْواقْ لهّابي

آخِرْ طُموحِ الْقَمِحْ مَ يْجَوّعِ الطّاحونْ ... وْآخِرْ طُموحِ الْعِنَبْ مَ يجوّعِ الخابي[3]

ويُلْحَظُ هنا اتّفاق كل من أبيات الزّجل وكَذلك أبيات مطران في تسكين القَوافي، وضروب الأبيات.

ثمّ يُصوّر مطران بأبياتٍ شعريّة مشهدَ سفر الفتى، ومخاطبته الفتاة من قبل أن يذهب، يقول:

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 2، ص 61.
[2] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص 222.
[3] الموقع الإلكتروني: **https://www.youtube.com/watch?v=GcY65q-8ueg.**

جاءَ يسْتَأْذنها في السّفَرِ ... شاكِيًا بَثًّا لهُ لَذْعُ الغَرامْ

جائِدًا بالْمَدْمَعِ المنهمِرِ ... نائحًا منْ حُزنِهِ نوحَ الْحَمامْ:

" وَداعٌ عَلى قَلبي يَعِزُّ قَضاؤُهُ ... وَما أنا إلّا للْمُنى بِمُوَدِّعِ

فِراقٌ، وَما فارَقْتُ إلّا سَعادَتي ... ومَرْآيَ منْ طيبِ الْحياةِ ومَسْمَعي

لِرِقّةِ حالٍ حالَ بيْني وَبَيْنَها ... قُساةُ قُلوبٍ لَمْ يَرِقّوا لأدْمُعي

فَيا ربِّ كُنْ عَوْني عَلى ظُلْمِ أهلِها ... وَيَسِّرْ لِيَ الْفَوْزَ الْوَشيكَ بِمَطْمَعي "[1]

يُلحَظُ في الأبيات تغيّر المُستوى الإيقاعي لما بينَ التنصيصينِ منها وهيَ التي تضمّنت بثّ شكوى الفَتى لمحبوبته، فانتقلَ الشاعِر منَ مسْتوى السّردِ على أبياتِ الرمل، إلى مستوى الحوار إذ جاءت الأبيات على لسانِ الفتى على البحر الطّويل، مُعلِيًا في ذلك السمة الدرامية في القصيدة وناقِلًا في الآنِ ذاتِه حالًا شعوريّة حلّت بالفَتى متمثّلة بالحزنِ الشّديد والبكاء والشكوى ورجاءِ الله على ظلمِ البَين الذي حلّه أهل محبوبته بهما، فلاءَم البحرُ الطّويل تصوير النّفس الشعريّ الملائم للشكوى والنواحِ والمناجاة.

ويجسّد الشاعر حالة الفتى حتّى كأنَّ الكلامَ يقفُ في حَلْقِه؛ إذ تخيّرَ رويّ قوافيهِ عينًا وهو صوتٌ حلقي جعله مطّردًا إذْ عَدلَ عنْ تنوّع القوافي، مع إشباعِ العينِ كسرًا، ما زادَ مستوى الشاعريّة والوجدانيّة في الأبيات، وهو ما يُجسِّدُ العويل والبكاء الذي حلّ بالفتى لحظةَ الوداع، وذاكَ بيّنٌ في: (مودّعِ/ مَسمَعي/ أدْمُعي/ مطْمَعي).

ثمَّ يَعودُ الشاعرُ من بعْدِ حَديث الفتى مع محبوبته إلى السّردِ منتقلًا إلى بحرِ الرّمل مرّةً أخرى، مصوّرًا سفر الفتى وعودته وتلقّفه من بعدُ نبأ موت فتاته، يقول:

هَبَّ منْ صَرْعَةِ ذاكَ الْخَبَرِ ... قاتِمَ الطّلْعَةِ يَمشي في قَتامْ

مُبْطئًا منْ ضَعْفِهِ والْخَوَرِ ... شادِيًا والشّدوُ للشّجوِ لِزامْ:

" وَطَني العَزيزُ لقدْ عَهِدْتُكَ قَبْلَها ... أمْنًا لَنا ومَخافَةً للعادي

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 2، ص 62 – 63.

إنّي اغْتَرَبْتُ وَفي حِماكَ وَديعَتي ... أيْنَ الْوَديعَةُ تِلْكَ شَطْرُ فُؤادي

تِلْكَ الْتي اجْتَمَعَتْ حُلاكَ خلاصَةً ... فيها منَ الْأغوارِ والأنجادِ

أنّى سَمَحْتَ بِها تُباعُ كَسِلْعَةٍ ... وَتَموتُ غَمًّا مَوْتَ الاسْتِشهادِ[1]

إنّه ينتَقِلُ إلى تصويرِ مشْهَدِ العِتابِ الذي يكنّه الفتى للمجتمعِ وللوطن الذي يشبه محبوبته، فأنشَدَ العتابَ شدوًا ممشوجًا بشَجَن، فغيّرَ الشاعرُ من إيقاعِ الأبياتِ لافِتًا الانتقال منَ السّرد إلى الحوار، منتقلًا منَ الرّمل إلى الكامل، إنّه يلوم الوَطنَ الذي أودع عندَه محبوبته أمانة فخانَ أمانته، ويسْتنكرُ عليهِ ذلك كما يظهَرُ في البيتِ الرابع بالاستفهام الماثلِ في "أنّى" حتّى باعها سلْعةً لمن لا تَرغب فماتت عندَه وهي بذلك شهيدة قتلها زوجها، يقول:

" هَلْ كانَ ذاكَ الْبَعْلُ إلّا قاتِلًا ... جَعَلَ الخَديعَةَ نَصْلَةَ الجَلّادِ

هَلْ كانَ إلّا فاسِقًا بِزَواجِهِ ... والشّرعُ ليسَ مُحَلِّلًا لفسادِ؟[2]

إذ بتكراره الاسْتِفهام يسْتنكِرُ فعلةَ الأهل موجّهًا أصابعَ الاتّهامِ إلى زوجِها في قَتْلِها؛ الذي لمْ ترغب بهِ.

يبدو أنّ الشاعرَ في القصائد السابقة كانَ قد اسْتقلّ طريقته في في نظم القصص الشعري، وتبدو شخصيّته الشّعريّة هنا مكتملة بعْدَ أنِ اكتنزت بالثقافة العروضيّة عربيًّا وبالشعر الدرامي غربيًّا، ويظهر ذلك جليًّا من خلال المقارنةِ بقصيدته الأولى " 180 – 1870"، إذْ ما كانَ قدْ تمكّنَ من البناء الدرامي بعد وكان قليل التجربة، ولم تكن قدْ نضَجَتْ تجربته فجاءت أقربَ إلى الموروث الشعري، أمّا في مرحلةِ تمكّنه الشعري فقد نأى عن التقليد في هيكلةِ القصيدة، وكتَبَ ما يدلُّ أنّه متمكّن في الثقافتين العربية والغربية، واعتمدَ أسلوبه الخاصّ في تخيّر الشكل الملائمِ لقصصه.

4.2 التضمين :

وهو من تقنيات الإيقاع الداخلي في القصيدة، ويقصد به " تعلّق قافيةِ البيت بما بعده، وهو عيبٌ من عيوبِ القافية "[1]. والبيت المضمّن: " ما لا يتمّ معناه إلا بالذي يليه "[2]، ويتضح لسيد بحراوي

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 2، ص 65.
[2] المصدر السابق، ص 56 -66.

من معنى التضمين الاصطلاحي أنه يرد في حدود عيوب القافية، وقد وردَ عندَ نقّاد آخرين في أطر أخرى[3]؛ إذ ذكره قدامة بن جعفر في بند "عيوبِ ائتلاف المعنى والوزن" فيذكر البيت المضمن باسم المبتور، يقول في تعريفه: "وهو أن يطولَ المعنى عنْ أنْ يحتمل العروض تمامَه في بيت واحد، فيقطعه بالقافية، ويتمه في البيت الثاني"[4]. هذا يعني حكمًا منَ الأقدمين دون خلاف على أنّ التضمين عيب في الشعر[5].

وبما أنه ظاهرة إيقاعيّة مَعيبة في الشعر، فلِمَ يُكثر مطران من اسْتعماله لا سيّما في شعره القصصي؟ وهل يُخرِجه من دائرةِ المحظورات إلى المباحات في شعره؟ وكَيفَ يدْعَمُ المعنى في نصّه ؟

لقد كثرَ التّضمين عنده في قصيدة "الجنين الشهيد" التي تناولت قصة الفتاة الفقيرة التي عملت في الحانات، فزادَ عن عشرةِ مواضع، ومن أمثلته ما ورد في المشهد الذي يوضّح فيها تشاور أمها وأبيها لأجل أن تعمل في الحانات:

وقالَ أبوها يوْمَ تَمَّ شبابُها ... وَحيكَ لها منْ نورِ فَجرٍ إهابُها:

أيا أمَّ ليلى حَسْبُ ليلى عذابُها ... توفَّرَ مسْعاها وقَلَّ اكْتِسابُها

وأسْأمَ تَكرارُ السّؤالِ ذوي الفَضلِ

فقالَتْ لَها أمٌّ شَديدٌ دَهاؤُها ... سَخِيٌّ مآقيها سَريعٌ بُكاؤُها:

بُنيَّةُ هذي الحالُ أعْضَلَ داؤُها ... وأنْتِ لَنا دونَ الأنامِ دواؤُها

أغَيرَكِ نرجو للمَعونَةِ والْكِفْلِ[6]

---

[1] يعقوب، إميل بديع، **المُعجم المفصَّل في علم العَروض والقافية وفنون الشعر**، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1991 م، ص 195.

[2] الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حماد (393 هـ)، **الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية**، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ط 4، دار العلم للملايين، بيروت، 1987 م، مادة (ض م ن).

[3] البحراوي، سيد، **التضمين في العروض والشعر العربي**، مجلة فصول، مصر، مج 7، ع 3 / 4، 1987 م، ص 91.

[4] قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص 209.

[5] البحراوي، سيد، **التضمين في العروض والشعر العربي**، ص 91.

[6] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 1، ص227 – 228.

ومنَ الْواضح أنّ التضمين متأتٍّ من مقول القول الذي يتبع الفعلين (قالَ / قالت) وليسَ بمكنَةِ قالبِ بيتٍ واحد أن يحيطَ به، ما اضطرَّ الشاعر إلى أن يمدّه إلى الأبيات من بعده، في تتابعٍ معنويّ وتعالق لغوي، في إشارة إلى اتّحاد وحدة النصّ واعتمادِ أجزائه على بعضِها، وهو ما يتطلبه البناء الدرامي للقصة الشعريّة. ومنه كذلك في القصيدةِ نفسها بعدَما استمال "جميل" قلب الفتاةِ ناحيتَه:

فأبدَتْ لَهُ الإقبالَ بعْدَ التبرّمِ ... ولكنْ أطالَتْ خُبرَهُ خوفَ مندَمِ

فقالَتْ لها النّفْسُ الطّموحُ: إلى كم ... تظلّانِ في مُشْقٍ منَ الرّيبِ مؤلمِ

ويُقْضى نفيسُ العمرِ في الوعدِ والمَطْلِ

فلمْ أرَ أهوى منْ " جميلٍ " وأطوَعا ... فؤادًا، ولا وجهًا أحبَّ وأبدَعا

فتًى لكِ يُهدي قلبَهُ واسمَهُ معًا ... فإنْ طالَ هذا المَطلُ منكِ تطلَّعا

إلى امرأةٍ تسموكِ بالجاهِ والأصْلِ

فخامَرَ " ليلى " الخوفُ ثمّ تحوّلا ... إلى غَيْرَةٍ، والغَيْرَةُ انقلبت إلى

غرامٍ، فما تلوي على أحَدٍ ولا ... تكاشِفُ بالحبِّ النّزيهِ مؤمِّلا

سِوى ذلِكَ الغرّ الجميلِ منَ الكلِّ[1]

وفيها ثلاثة تضمينات أمّا الأوّل فعطف الشطرِ الأخير من الدورِ الأول على ما قبله، وأمّا الثاني فتعلُّق الجار والمجرور "إلى امرأةٍ ..." بالفعل "تطلّعا" في الشطر قبله، وأمّا التضمين الأخير فوصلُ البيت الثاني من الدور الثالث بقافية البيتِ الثاني، كي يتم الاتّصال ما بينَ الجارّ ومجروره.

وليسَ ببعيدٍ التشوّق والتطلّع الذي يضفيهِ التضمين في الفعل " تطلّعا " في نفس المتلقي، إذ يهيئه لاستقبال الشّخص الذي يبدو مبهمًا له، فيفاجئه بهِ في البيتِ الذي يليه، هذا يعني أنّ ثمّ وحدة معنويّة وموضوعيّة تربط الأبياتَ في بعضها وكذلك عضويّة؛ فلا يستقل بيت بذاته بل

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 1، ص 235 – 236.

يتعاضد معَ الأبياتِ الأخرى تأديةً للمعنى المروم، وهذا يناقض الدعوةَ إلى وحدة البيت في القصيدة القديمة واستقلاله والنظر إلى جماله بذاته.

وتجلّى التضمين أيضًا في قصيدة "فنجان قهوة"، وهي حديث واقعة جرت في قصر ملكٍ مستبدّ، إذ أغرمت ابنته بأحد جنده، وقد منعهما من اللقاء، وإلّا حتمَ عليهما الموت، لذا استعانت بامرأةٍ تعمل في القصرِ على أن تؤمّنَ لها لقاءً معه، يقول الشاعر:

فاسْتوثقتْ منْ ظئرِها أنْ تَكْتُما ... ما أزمَعَتْه، وأمطرَتْها أنعُما

وأسرّتِ النّجوى إليها أنها ... ترجو على أمْرٍ عَظيمٍ أمرَها

قالت: فما هوَ ذاكَ يا مولاتي ... قالَتْ وقَدْ شَرِقَتْ منَ العبَراتِ:

هُوَ أنْ أراهُ تحْتَ جُنحِ ظَلامِ ... ولو انَّ في ذاكَ اللقاءِ حِمامي[1]

ويُلحّظُ جليًّا مشهَدُ الحوار ما بين الأميرة والمرأة، ما يُجَسِّدُ الحدث بشكلٍ جلي من خلال اسْتحضارِ الشخصيات وسماعِ أصواتِها بلسانِها، إضافَةً إلى أنَّ مستوى النثرية مرتفع بحكمِ تنوّع القوافي على نمطِ المزدوَج، وكذلك التّضمينِ الذي اخترقَ النسقَ العروضيّ ليتمّ معنى البيت الثالث في البيت الأخير كما ظهر.

ووظفه الشاعر كذلك في قصة "الطفل الطاهر والحق الظاهر" نحو قوله يخاطب الطفل:

ما لي وما لأبيكَ أُطْرِئُهُ؟ فما ... هِيَ شيمَتي وأبوكَ لا يَعْنيهِ ما

يثنيهِ عنهُ مُخْبِرو الأخبار[2]

ولأنّ التّضمينِ يتعارَضُ معَ الوزن الذي يحتّمه الشّعر، فقد لجأ الشاعر هنا إلى خرق القواعدِ اللغوية، ففصل ما بينَ الاسم الموصول وصلته؛ فجعلَ الأول نهايةَ القافية في البيتِ الأوّل، وجعل الأخرى بدايةَ الشطر الأخير من الدّور السابق دونَ أنْ يُخِلَّ ذلك بالمعنى، وذلك في سبيلِ تحقيق سِمة الشاعريّة دونَ الإخلال بالوزن إذ هو من متطلبّاتِ الشعر الضروريّة عنده، وكذلك السمة النثريّة التي تقتضيها البنية الدرامية التي جسَّدَها في أبياتِهِ السابقة، معَ ملاحَظَةِ حرصِهِ

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج1،، ص 151.
[2] المصدر السابق، ص 262.

على التكرار مضفيًا زخمًا إيقاعيًّا، وذلكَ بيّن في تكرار "ما" أربع مرات، فمرّتين على الاستفهام، ومرّةً على النفي ومرّة استعملت اسمًا موصولًا وفي ذلك غِنًى في الموسيقى وإثراءٌ للدلالةِ في آن.

4.3 التكرار صفة لازمة في شعر مطران القصصي

أمّا السِمة الإيقاعيّة الداخليّة الأخرى التي تجلّت في القصص الشعري، فكانت التكرار وقد ورد من قبل في مواضِعَ متعدّدة متعالِقًا معَ دوالّ أخرى في سبيل تصيّد المعنى واستيضاحه، فكيْفَ تجلّى توظيفه في القصص الشعري عند مطران؟!

لقد بدا التكرارُ واضحًا في قصيدته "الوردة والزنبقة " – وهي منَ الطّويل – إذ يذكر خليل مطران فيها حكايةَ فتاةٍ أبعِدَ عنها أليفُ صِباها، لأنّ أهله كانوا منَ الأغنياء، ورفضا أن يزوّجوه منها؛ كَونَها فقيرة، فكتبت لهُ كتابًا، يقول الشاعر على لسانه بعد أن وصله الكتاب:

مَلامَتُكُمْ عَدلٌ لَوِ الحُبُّ يعدِلُ ... وإرشادُكُم عَقْلٌ لوِ القَلبُ يعقِلُ

رَماني الهَوى سَهْمًا أصابَ حشاشتي ... فكَيفَ على ما أشْتَكي منْه أعذِلُ

ذَروني وَشَأني إنّهُ لوْ نَفى الأسى ... مَلامٌ لخَفّفتُ الذي أتَحمّلُ

كِتابَ حَبيبي أنتَ خَيرُ تعلّةٍ ... لقلبي وقَدْ أعيى الطّبيبَ المعللُ

كشَفْتَ ظَلامَ الشّكِّ عن وجهِ حُبّهِ ... فلاحَ كَبدْرِ التمّ والليلُ ألْيَلُ

ونبّهتَ ظَنّي للعِدى وهوَ غافِلٌ ... عَلى حينِ عَيني منْ جوًى لَيْسَ تَغفلُ

أبانوهُ عَنّي فابْتَلوهُ بقاتِلٍ ... منَ الدّاءِ والدّاءُ الذي بي أقْتَلُ[1]

إنّ هذه الأبيات السابقة على لسانِ الحبيب الذي تلقّفَ كتابَ محبوبه، فارتفعت فيها سمةُ الدرامية لأن الذي يتحكم في السّرد ساردان: المحبوب وهو إحدى الشخصيات الرئيسة في القصة، والشاعر الذي تجري أحداث القصة على لسانه وينقل ما تتحدثه الشخصيات. ثم يصوّر الحبيب حجمَ الأسى والحُزنِ الذي اعْتراه إثْرَ فراقه عن محبوبته، وأثر ذلكَ عليه، فكلّ مَلمّات الحدث ترتدّ إليه، مكررًا بذلكَ ياءَ المتكلم في قوله: (رماني/ حشاشتي/ أشتكي/ ذروني/ شأني/ حَبيبي/

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 1، ص 134.

ظنّي/ عَيني/ عنّي/ بي) وكلّ هذا في مواجهة تقابلية للطرف الآخر متمثلا في أهله الذين حالوا بينه وبينَها، فاسْتَعمل ضمائرَ المخاطَبِ في نقلٍ للمشهَدِ الحواريّ ما بينَهم، يتضح ذلك في قوله (ملامتكم/ إرشادكم) ثمّ يكرر ذكرهم في هيئة الغائب في إحالةٍ منه إلى شَنيعِ صنيعهم به في قوله: (أبانوه عنّي / فابتَلوه)، وما علموا أنّ تعلقه بها وكلفه بعدَ إذ افترقا قد زاد وصارَ أشدّ قتلًا مما قد فعلوه به.

والبحرُ الطويل من الأعاريض الطويلة ذات النّفس الطّويل، وإذْ احتَشدَ الأسى في قَلْبِ المحبوب فإنه استعمل الطّويل موظّفًا دفَقات شعوريّة تلائمُ كثافةَ العتابِ الموجّه لأهله إذ لاموا حبّه، ولربما كانَ كذلك فلأنَ عدد حروف الطّويل "يبلغُ الثمانيةَ والأربعين في حالةِ التّصريع، أي في حالةِ كونِ العَروض والضّرب من نفس الوزن والقافية، وليسَ بينَ بحورِ العربيّة بحرٌ على هذا الطّراز "[1].

وليُعْلِيَ الشاعرُ من إيقاعيّة نصّه فإنّه يوظّف التّكرارَ والمشاكلة بالاشتقاق ليزيدَ من فاعليّته، إذ يرتقي بالدلالة، ففي قوله: (ملامتكم عَدلٌ/ الحبّ يعْدل) قد عدَل في وصف الملامةِ بالاسم إلى الفعل في وصفهِ الحبّ، وكأنّه يشير إلى ألّا عدْلَ دائمًا في الحبّ، وكَذلك الأمرُ في حالِ الإرشاد فإذ أدركَ أهله أن إرشاده هوَ عينُ العَقل، فإنّ القلبَ ليسَ على وعيٍ وإدراك، وليتَ لهُ التعقّل الدائم كذلكَ الإرشاد، وقوله (الليلُ أليل) في تصويرٍ منه لشدّة وقعِ الكتابِ على نفسِه في كل هذا الإغراق الظلامي الذي عايشه، فبدا تأكيدُ حبّ محبوبته له واضحًا جليًّا مؤكّدًا كبدر التمّ في وجه الظلام، في إشارة إلى تبديد كلّ ما يُسمعه قومه له من ألا وفاق أو توافق في حبهما.

وفي قصيدَته " غرام طفلين " يذكرُ فيها قصّةَ طفلينِ ألفا بعضهما منذ صغرهما، فشبَّ قلباهما على الهوى وكأنهما نفسٌ واحدة، إلّا أنّ النّوى حالَ بينَهما فاسْتقَرّ كلٌّ منهُما في مكانٍ ليسَ فيهِ صاحبه، فبلَغَ بهما الجوى حدًّا كبيرًا، فحاولا التراسُل بينَهما، وكانَ اسمُ الفتى يوسف، واسمها سَلمى، ولكنّ الشاعر يذكر المحبوبة سلمى في مواضع عدّة، يقول:

كَتَبَ الفتى "سلمى " وخطّت "يوسفَ" ... وإليكَ ما عنَيا بِبعْضِ بيانِ

قالَ الفَتى: يا منْ تَحلّى لي اسْمُها ... فرَسَمتُهُ ويدايَ ترْتَجِفانِ

[1] خلوصي، صفاء، **فن التقطيع الشعري والقافية**، ص 43.

صوّرْتُهُ وكأنَّ صورتَها بَدَتْ ... فيهِ أراها دونَهُ وتراني[1]

إنّه لدى كتابتهِ اسْمَ المحبوبةِ فإنه يسْتَحضِرُها ويراها ماثلةً أمامَه، ذاكَ يعني أنّ هذا الاسمَ يعيده لهُ الكلفَ والهيام، ثم يستأنس بذكرِ المحبوبةِ مرّة أخرى فيقول:

سَلمى، وما أحلى اسْمَها وحُروفَهُ ... مَوصولةً كقلائِدِ العِقيانِ

طالَ النّوى يا مُنْيَتي "سلمى" فهل ... زمَنُ التّنائي آذِنٌ بتَداني

"سلْمى" العُلومُ جَميعُها في لَفْظَةٍ ... كالعِطْرِ قَطْرَتُهُ عَصيرُ جِنانِ

"سَلْمى" الحَياةُ وما النّعيمُ مُخلَّدًا ... يُشرى لَدى إقبالِها بِثَواني[2]

ينحو خليل مطران في قصيدته الجانبَ العاطفي الرومانسي، وهوَ إذ يذكُرُ هذه القصّة فليسَ يعكِسُ فيها إلّا حُبّه الذي حالَ النوى بينهما، إنّهُ يسْتَحضِرُ محبوبتَه منَ الغياب، مُطيّبًا نفسَهُ بذِكرِ اسْمِها، فكأنما هو في الشعر في بعضِ قصصه يشرّحُ انفعالاته وعاطفته ويجسّدها في شخصيات ما يكتبه.

والفارق يكمن في أنّ يوسف وسلمى في قصته هذه قد افترقا بسبب السّفر وبعد المكان، في حين محبوبته الحقيقيّة غيّبَها الموت على إثْرِ مَرضٍ عُضال، كما أنَّ كثيرًا من أسماء الإناث في قصائده العاطفيّة التي يتجلّى فيها الحبّ في أبهى صوره ترتدّ جميعها إلى شخصيّة واحدة في ذهنِ الشاعر، شخصيّة المحبوبة، وإنّما أخفاها خلْفَ أسماء متعددة فلصونِ الوفاء والحبّ ما بينهما، يقول في موضع آخرَ من الديوان:

يا مُنى الْقَلْبِ ونورَ العيْنِ مُذْ كُنْتُ وكنْتِ

لَمْ أشَأْ أن يعلمَ النّاسُ بما صُنتُ وَصُنْتِ

إنَّ ليلايَ وهِنْدي وَسُعادي منْ ظَنَنْتِ

تَكْثُرُ الأسماءُ لكنَّ المُسمّى هوَ أنتِ[1]

---

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 1، ص246 – 247.

[2] المصدر السابق، ص 247 – 248.

وهُوَ اعْتِرافٌ صَريحٌ منَ الشاعرِ في أنّه يقصِدُ نفسَه في بعضِ قصائده وقصصه الشعرية مصوّرًا ما يعانيهِ من ألم الحبّ والشوق.

ومن أمثلةِ التكرار عنده، تكراره حروف العَطفِ في قصيدة "شهيد المروء وشهيدة الغرام"، حالَ تصويره لقاء الفتى "أديب" في مواجهة الذئب الذي هاجمَ محبوبته، فأراد الانتقامَ لها، يقول:

وَسارَ نَحْوَ الذّيبِ ... بكَبَرٍ غَريبِ

يَمْشي وَلا يُبالي ... كالْأَسَدِ الرّئبالِ

والرّوعُ في تَعاظُمْ ... والْخَطْبُ في تَفاقُمْ

حتّى إذا ما اقْتَرَبا ... منْهُ عَوى واضطَرَبا

ونبَّهَ الأصداءَ ... فامْتَلَأتْ عُواءَ

ثُمَّ مشى ثُمّ جرى ... مُسْتَقبلًا ومُدبرا

والناسُ في تخوّفِ ... منْ هَولِ ذاكَ الْمَوْقِفِ

حينًا عَلى تَلاقي ... ثُمَّ عَلى افْتِراقِ

ثمَّ على اشْتِباكِ ... ثمّ على انفِكاكِ

وبَيْنما همْ في هَلَعْ ... إذْ سَمِعا صَوتًا صَدَعْ

فصكَّ في الآذانِ ... كطرقةِ السّندانِ

ثمَّ عواءً مزعِجا ... مطَّردًا مرجرِجا

وأبصروا الذئبَ جرى ... إلى بعيدٍ مُدبِرا

ثمَّ سجا ثمَّ التوى ... وسارَ شَوْطًا وهَوى[2]

---

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 2، ص326.

[2] المصدر السابق، ج1، ص 84 – 85.

لا شكَّ أنَّ حروفَ العطفِ منَ الأدوات التي تُسهِمُ في تماسك النصّ اللغوي وتعانق أجزائه فلا يكادُ يخلو منها نصّ، إلّا أنَّ الشاعر هنا قد حشدَ منها كمًّا لافِتًا، أجَلَ تصْويرِ الحدَثِ بدقّةٍ متناهية، وجَعله حاضِرًا مرأى العَين. ومن ذلكَ تصويره الحركة التعاقبية للفتى إذ يمشي نحوَ الذئب في حضرَةِ الجمهور المروّع، وينقلُ المتلقي منْ بَعْدُ إلى صورَةِ الذّئبِ الذي عَوى في الأصداء على إثْرِ مواجهة الفتى له، ثمّ تحرّك ببطء حينًا، وأتبَعَ مشيَهُ منْ بَعدُ بالجري.

وينقُل الشاعر من بعدِ ذلك الأحداث في شريطٍ متسارع، فتارةً يلتقيان، وأخرى يفترقان، وتارةً يشتبكان وأخرى ينفكّان، فهوَ يجسّدُ مشهدَ الصّراع وذروةَ الحدثِ بينهما، في تعالق ما بينَ المشاهد بواسطة أحرف العطف، ويصفُ من بعْدُ أحوالَ الذئب متعاقبة، إذ أنذرَ صوت عوائه بنهايةِ السجال، ثمّ ولّى مدبرًا يجري مبتعدًا عن القوم ما يعني تماسُكَ الحبكة في القصّة وتماسك أحداثها برقابِ بعضِها بعْضًا، ثمّ إنّه ضعف من بعدِ ذلك وتلوّى على نفسه فسقط.

أمّا في ملحمته "نيرون" فقد برع الشاعر في تصوير مشهَدِ التعالي والكِبرِ الذي آلَ إليهِ كسرى في مقابل الذلّ والتملّق من أمّته التي أوصلته إلى هذا إذ استخفها فأطاعته، وقد جسّدَ ذلك في مشهدٍ حواريٍّ بينَهما، يقول:

قالَ بي حُسْنٌ فقالَتْ: وبهِ ... يا فَقيدَ الشِّبْهِ، فُقْتَ النّاسَ طُرّا

فَتَرَقّى، قالَ: إنّي مُطْرِبٌ ... فَأجابَتْ: وَتُعيدُ الصّحوَ سُكرا

فَتمادى، قالَ: في التّصويرِ لي ... غُرَرٌ، قالَتْ: وَتؤتي الرّسمَ عُمرا

فَتَغالى، قالَ: في التّمثيلِ لا ... شِبهَ لي، قالتْ وتُحيي المَوتَ نَشْرا

فَتَناهى، قالَ إنّي شاعِرٌ ... فأجابَتْ: إنّما تَنْظِمُ دُرّا

فَعَرَتْهُ جِنّةٌ زانَتْ له ... خُطَّةً أدْهى على المُلْكِ وَأزْرى[1]

يُلْحَظُ هيمنة حرف العطف "الفاء" بدايةَ الأبيات الشعريّة، الذي استعمله الشاعرُ بغيةَ تماسُكِ نصّه؛ كونَه حرفَ ربطٍ يَصِلُ السابق باللاحِق تِباعًا، في تقريب لصورة الحوار المتتابعِ إذ تتّصِلُ

[1] مطران، خليل، **ديوان الخليل**، ج 3، ص 58.

الأبياتُ فيما بينَها أجَلَ إتمامِ المعنى وتلاحمه، وهيَ تشدُّ سمع المتلقي إلى استمرارية الحديث وتوقه للوصول إلى المنتهى من بعدِ هذا التعاقب، إضافةً إلى التصعّد في الأحداث وتسلسلها. وغير ذلك فقدْ اعْتَمَد الشاعر أسلوب التقفية الداخليّة في استعماله الأفعال المنتهية بالألف (ترقى/ تمادى/ تغالى/ تناهى) وكَذا التقفية في (تؤتي الرسمَ عُمرا / تحيي الموتَ نَشرا) ما يُضفي على النصّ قيمةً إيقاعيّة إضافةً إلى التكرار اللفظي بدايةَ الأبيات.

يبدو أنَّ هذه الملامح الإيقاعية في الشعر القصصي عند خليل مطران تتوافق معَ ما افترضَ بدايةَ هذا الفصل؛ فالقصّة المرتدّة إلى أصلٍ نثري كانت سببًا في تغير بعضِ الملامح الإيقاعية المألوفة على الصعيدين الخارجي والداخلي: أمّا على الأوّل فقد بدا هناك تغيير على هيكلة القصائد متمثلة في هيئة مسمطات مختلفة القوافي، وكذلك تنويع في القوافي والأوزان داخل القصيدة الواحدة لاختلاف مشاعر الشخصيات في القصة.

وأمّا على صعيدِ الإيقاع الداخلي، فقد كانَ التّضمين ضرورة ملحّة لاستكمالِ المشهدِ القصصي في القصيدة وقد كان من قبل عيبًا من عيوب القوافي، بالإضافةِ إلى أنّ التكرار لا سيّما في حروف العطف بدا حاجةً ملحّة أو صيغة ضروريّة لتتبع حبكةِ القصّة، ولكسرِ بعضِ الرتابة النثرية.

الخاتمة:

بعدَ محاولة تبيّن العلاقة ما بينَ الإيقاع والعروض والدّلالة، وامتثالها في استقراء البِنى الإيقاعية الخارجيّة والداخليّة بأقسامهما في ديوان الشاعر خليل مطران وتحليلها، فقد خلصت الدراسة إلى النتائج الآتية:

- لا يمكن البت في أسبقية الإيقاع على الدلالة أو العكس؛ لعلاقتهما الجدلية، فالإيقاع في ذاته مُفضٍ إلى دلالة، والدلالة ذاتها قد توجّه النصّ إلى إيقاع معيّن، وفَيصلُ التحديد في ذا التعاقب، يعتمد على استقصاء جميع الدوالّ المتعلقة بالنصّ – أداته –، وبالمرسل – الشاعر –، والمتلقّي ومتعلّقاتهما للنّهوض بالمعنى المحمّل به النصّ.

- تُفضي الدراسات الإحصائية للبحور الشعرية التي نظم عليها مطران إلى قربها من نسب شيوع البحور التراثيّة، مع ملاحظة إيلاء "البحر الخفيف" مرتبة سابقة على "البحر الطّويل" وكلاهما من البحور المتصدّرة تاريخيًا.

- يبدو اختصاص الشاعر البحر الخفيف بغرض الرثاء إلى جانب الكامل كان تعمّدًا، لأنَّ الخفيفَ ممّا يتراوح إيقاعه بينَ خفة وقوّة؛ ما يمنح مطران مرونةَ التعبير في المراثي التي غلبَ على بعضها عنصر التقية والمجاملة، إضافةً إلى جعله قالبًا شعريًّا جاهزًا يسعفه في أيّ آن يُطلب منه تأدية واجب العزاء والتأبين شعرًا. ولكونِه – البحر الخفيف – ذا وقعٍ طربي ما يجعل القصائد التي نظمت عليه سهلة الحفظ والتداول بينَ الناس؛ ما يحفظُ شكرَهُ فضلَهُم في استقباله ضيفًا في ديارهم.

- أوْلى خليل مطران "البحر اللاحق" مرتبَةً متقدّمة فيما نظمه متغلّبة على "مخلّع البسيط" رغمَ عدَمِ ورود الأوّل عن الخليل، وذلك لاشتباهِ إيقاعهما عليه آناءَ النّظمِ والإنشاد أو الإلقاء، وليسَ سماعُ اللحن بفيصلٍ دقيق بينَهما، فنظمَ على اللاحق وكانَ ظَنّه أنه مخلع البسيط.

- يسْتغل الشاعر خليل مطران وقوفه على محطات التجديد في تاريخ الشعر العربي لِيُمَكِّنَ حُجّته في الجديد الذي يرومه في الشعر المعاصر؛ فاخترَقَ نسقَ الشطرين الذي عهدته

القصيدة العربية ونظم في هيئة الموشّحات معَ تلاعبه كمًّا وكيفًا في توظيف التفعيلات في الأبيات، ثمّ عمد إلى التجديد العروضي بإقحامه تفعيلات غريبة عن البحر الذي ينظم عليه، ما يشكّل إيقاعًا مختلفًا لا يَنبو عن السمع إذا ما كرّره أو لحّنه أو أنشده في حضرةِ العامّة.

- كانت قوافي مطران في معظمها مطلقة قريبة من نهج القدماء في ذلك؛ لأنّه سلكَ طريقتهم في الإنشاد والإلقاء؛ ما يَعني امتدادَ النّفسِ والصّوتِ ملاءَمةً للسياق ولوضوح السّمع، إلّا أنّ قوافيه المقيّدة بالنسبَةِ لقوافيهم كانت لافتة على نحو متقدّم؛ إذ إنّه نزل بلغته إلى مستوى الشعب بعيدًا عن عاجيّة اللغة، فعمد إلى تسكين قوافيه موائمة وكلام العامّة ولقربها من اللغة النثرية إذا ما تناول موضوعًا يقرب من أن يكونَ نثرًا، وقربها من بعض ألوان الشعر الشعبي.

- يُنوّعُ مطران في قوافيه وكذلك بحوره على صعيد القصيدة الواحدة في تجسيد لفضاءات نفسيّة أو فكريّة متباينة داخل النصّ الواحد، فثنائية القافية تعني ثنائية المشاعر وكذلك البحور؛ فانتقاله من إيقاع وزنٍ إلى آخر يفضي إلى انتقال من فضاء شعوري نفسي إلى فضاء آخر.

- كانَ مطران انتقائيًّا في تخيّره رويّ أشعاره؛ فنظمَ على الشائع منها مطوّلاته الشعرية، ونظمَ على النادر المقطوعات القصيرة وبعض النتف الشعريّة، حتّى لا يضطرّ إلى استعمال كلماتٍ غريبة ينتهي بها هذا الروي، فيمجها إلف المستمع.

- تكاد تكون معظم أشعار مطران مُصرّعة البيت الأوّل؛ وهذا ملائم لنهجه في الإنشاد واستمالة الحضور إليه؛ إضافةً إلى إضفائه نوعًا منَ الإيقاعية الداخلية التي تهيّئ الذهن إلى استحضار القصيدة وتذكّرها بشكلٍ أسرع مما لو لم تكن مُصرّعة؛ وكانَ يلجأ في ذلك إلى المقطوعات التي يريد لها أن تُذكر على مرّ الزمن فأغناها بإيقاعات متعددة وكان التصريع من ضمنها.

- يلجأ الشاعر إلى تقنية التّدوير في إلحاح منه على إيصال الفكرة والمعنى على حساب الإيقاع، ما يقرب الأبيات المدورة من الأسلوب النثري؛ الذي يلجأ إليه مطران في

سردياته الشعريّة، لا سيما في المراثي وفي البحر الخفيف على وجه التحديد، لأنّ في المراثي تكثيفًا وصفيًا وطول نفس؛ فلاءم التدوير هذا السياق.

- يعتمد الشاعر التكرار في أشعاره إلحاحًا منه على فكرة يريد إيصالها أو استئناسًا بذكرِ حبيبٍ أو مكان، وكَسرًا للرتابة السرديّة التي تقرب بعضَ نصوصه من النثر، فيغنيها التكرار إيقاعًا، مع ملاحظة أنّه صفة ملازمة لقصصه الشّعريّة، لا سيما تكرار حروف العطف التي تحضر بقوّة فيها لتماسك وحدتها العضوية والموضوعية ولتحقيق مستوى الدراميّة فيها.

- خصّ مطران قصائد طويلة كاملة لغرض القصص الشعري على غير المعهود عند العرب. ولأنّ القصّة في أصلها جنسٌ نثري فقد نوّع في قوافيها معتمدًا تسكينها في حالات كثير، ونوّع كذلك في بحورها في تجسيد منه للتغيرات النفسية الطارئة على شخصيات قصصه.

- باتَ التّضمين تقنية إيقاعية ضروريّة لاكتمال المشهد القصصي الموظّفِ شعرًا، وقد كانَ عيبًا في عرف النقاد القدماء؛ إلّا أنّ هذا ينفي أن يكون كذلك في أشعار مطران، لأنه عمد إلى توظيف أغراض تلائمها هذه الظاهرة، ما كان قد عرفها العرب قديمًا على نحو ما هي عليه الآن.

قائمة المصادر والمراجع:

الكتب:

القرآن الكريم.

أ.أ ريشتاردز، **مبادئ النقد الأدبي**، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، ط 1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005م.

ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد (637 هـ)، **المثل السائر في أدبِ الكاتب والشاعر**، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، د /ط، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

أحمد، محمد فتوح، **الحداثة الشعرية: الأصول والتجلّيات**، د / ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006 م.

الأخفش، أبو الحسن، سعيد بن مسعدة (830 هـ)، **كتاب القوافي**، تحقيق: أحمد راتب النفاخ، ط 1، دار الأمانة، بيروت، 1974 م.

أرسطو (322 ق. م)، **فنّ الشّعر**، ترجمة: إبراهيم حمادة، د / ط، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، د / ت.

إسماعيل، عز الدين، **قضايا الشعر المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ط 3، دار الفكر العربي، القاهرة، د / ت.

ابن أبي الإصبع العدواني، عبد العظيم بن الواحد (654 هـ)، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، تحقيق: محمد حنفي، د / ط، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة.

الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (356 هـ)، **الأغاني**، د / ط، تحقيق: إبراهيم السعافين، إحسان عباس، بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط 3، 2008.

أنيس، إبراهيم:

دلالة الألفاظ، ط 5، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1984.

موسيقى الشّعر، ط 3، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1965 م.

أونج، والتر، **الشفاهية والكتابية**، ترجمة: حسن البنّا عز الدين، د/ ط، عالم المعرفة، الكويت، 1994 م.

الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيّب، **إعجاز القرآن**، تحقيق السيد أحمد الصقر، ط 4، دار المعارف، القاهرة، 1977 م.

بنيس، محمد، **الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها**، ط 1، دار توبقال، 1991 م.

التبريزي، الخطيب، **الكافي في العروض والقوافي**، تحقيق: الحسّاني، حسن عبد الله، ط 3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994 م.

التنوخي، أبو يعلى عبد الباقي ، **كتاب القوافي**، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، ط 2، مكتبة الخانجي، مصر، 1978 م.

الجاحظ، عمرو بن بحر (255 هـ)، **البيان والتبيين**، د / ط، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1423 هـ.

ابن جنّي، أبو الفتح عثمان بن جني (293 هـ)، **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، د / ط، دار الكتب المصرية، القاهرة، د / ت.

ابن الجوزي، جمال الدّين (597 هـ)، **المدهش**، ط 2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1985 م.

الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حماد (393 هـ)، **الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية**، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ط 4، دار العلم للملايين، بيروت، 1987 م.

حسان بن ثابت، **ديوان حسان بن ثابت**، شرح وتعليق: عبد مهنّا، ط 3، دار الكتب العلمية، بيروت، 1994 م.

الخطيب، رحاب، **معراج الشاعر: مقاربة أسلوبيّة لشعر طاهر رياض**، ط1، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، 2005 م.

خلوصي، صفاء، **فن التقطيع الشعري والقافية**، ط 5، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، 1977 م.

خمري، حسين، **نظريّة النصّ من بنية المعنى إلى سيميائيّة الدّالّ**، ط 1، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2007 م.

خوري، منح، **الشعر بين نقاد ثلاثة : ت . س . إليوت ، أرشيبالد ماكليش ، أي. أي . ريتشاردز**، ط 1، دار الثقافة، بيروت، 1966م.

الخولي، محمد علي، **مدخل إلى علم اللغة**، د/ ط، دار الفلاح للنشر والتوزيع، الأردن، 1993 م.

درويش، أحمد، **خليل مطران: المسيرة والإبداع**، ترجمة: رشا صالح، مراجعة: محمود البجالي، ط 1، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطيْن للإبداع الشّعري، الكويت، 2010 م.

أبو ديب، كمال، **في البنية الإيقاعيّة للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل، ومقدّمة في علم الإيقاع المقارن**، ط 2، دار العلم للملايين، بيروت، 1981 م.

ابن رشد، أبو الوليد (595 هـ)، **تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ومعه جوامع الشّعر للفارابي**، تحقيق: محمد سليم سالم، د / ط، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1971 م.

ابن رشيق، أبو علي، القيرواني (456 هـ)، **العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحمبد، ط 5، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، 1981 م.

السبكي، بهاء الدّين (773 هـ)، **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح**، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، ط 1، المكتبة العصرية، بيروت، 2003 م.

السيد، عز الدين علي، **التكرير بينَ المثير والتأثير**، ط 2، عالم الكتب، بيروت، 1986 م.

ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله (428 هـ):

فن الشعر من كتاب الشفاء، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، د / ط، دار الثقافة، بيروت، 1973 م.

الشفاء، تحقيق: أحمد فؤاد الأهواني، د/ ط، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1958 م.

الشايب، أحمد، **الأسلوب: دراسة بلاغيّة تحليليّة لأصول الأساليب الأدبيّة**، ط 8، مكتبة النهضة المصريّة، مصر، 1991 م.

شوقي، أحمد، **الشوقيات**، مراجعة: يوسف الشيخ البقاعي، د / ط، دار الكتاب العربي، بيروت، 2008 م.

الصاوي، محمد إسماعيل، **شرح ديوان جرير**، ط 1، مطبعة الصاوي، 1353 هـ.

صفي الدين الحلي (752 هـ)، **ديوان صفي الدين الحلي**، د / ط، دار صادر، بيروت، د/ ت.

الضالع، محمد صالح، **الأسلوبية الصوتية**، د / ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002 م.

ضيف، شوقي:

الأدب العربي المعاصر في مصر، ط 10، دار المعارف، القاهرة، د / ت.

العصر العباسي الأول، ط 8، دار المعارف، القاهرة، د / ت.

الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط 12، دار المعارف، القاهرة، د / ت.

ابن طباطبا، محمد أحمد العلوي (322 هـ)، **عيار الشّعر**، ت: عبّاس عبد الساتر، ط 2، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005 م.

الطيب، عبد الله، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ط 2، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1989 م.

عبد التواب، رمضان، **المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**، ط 3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1997 م

عبد الحميد، محمد، **في إيقاع شعرنا العربي وبيئته**، ط1، دار الوفاء لنشر الطباعة، الأردن، 2005 م.

عبد اللطيف، محمد حماسة، **الجملة في الشعر العربي**، ط 1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1990 م.

عبد المجيد، جميل، **البديع بين البلاغة العربيّة واللسانيّات النصّيّة**، د / ط، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1998 م.

عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربية الحديثة بينَ البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، د / ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 م.

أبو العتاهية، إسماعيل بن القاسم (210 هـ)، **ديوان أبي العتاهية**، د / ط، تحقيق: كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1986 م.

عزاوي، عباس، **مخطوطة البنود العراقية**، د / ط، مكتبة االمخطوطات، بغداد، د / ت.

عشقوني، منير، **خليل مطران: شاعر القطرين**، ط1، دار المشرق، بيروت، 1991 م.

عصفور، جابر، **مفهوم الشعر: دراسات في التراث النقدي**، ط 5، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995 م.

العلاق، علي جعفر، **الشّعر والتلقّي: دراسات نقديّة**، ط 1، دار الشروق، الأردن، 1997 م.

العلمي، محمد، **العَروض والقافية: دراسة في التأسيس والإدراك**، ط 1، دار الثقافة، المغرب، 1983 م.

أبو عمشة، عادل، **العروض والقافية**، ط 1، مكتبة خالد بن الوليد، نابلس، 1986 م.

عياد، شكري، **موسيقى الشعر العربي**، ط 2، دار المعرفة، القاهرة، 1928 م.

الفارابي، أبو نصر، محمد بن محمد (339 هـ)، **كتاب الموسيقى الكبير**، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، د / ط، دار الكتاب العربي، القاهرة، د / ت.

ابن فارس، أبو الحسن، أحمد بن فارس (395 هـ)، **الصاحبيّ في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها**، تعليق: أحمد حسين بسج، ط 1، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1997 م.

فاوزي، محمد، **التّصريع في الشعر العربي: الجذور البنائيّة والقضايا النقدية (بحث محكم)**، مجلة كلية الآداب الجديدة، المغرب، 2010 م، مج 11، ع 12.

فخر الدّين، جودت، **الإيقاع والزّمان**، ط 1، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1995 م.

فضل، صلاح، **بلاغة الخطاب وعلم النصّ**، د/ ط، عالم المعرفة، الكويت، 1978 م.

قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، د / ط، دار الكتب العلمية، بيروت، د / ت.

القرطاجنّي، حازم (684 هـ)، **منهاج البُلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط 3، دار الكتاب العربي، تونس، 2008 م.

القيسي، نوري حمودي، **لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي**، د /ط، منشورات دار الجاحظ للنشر، 1980 م.

كشك، أحمد، **التدوير في الشعر: دراسة في النحو والمعنى والإيقاع**، ط 1، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 1989 م.

الماكري، محمد، **الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991 م.

مرعي، محمود، **العروض الزاخر واحتمالات الدوائر**،ط 1، سلسلة الثقافة (40)، 2004 م.

مطران، خليل، **ديوان الخليل**،ط3، دار الكتاب العربي، بيروت، 1967 م.

المعمري، عبد الرحمن، **الوافي بحلِّ الكافي في علمي العروض والقوافي**، تحقيق: أحمد عفيفي، ط2، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 2012 م.

منصور، سعيد حسين، **التّجديد في شعر خليل مطران**، ط1، الهيئة المصرية العامّة للتأليف والنّشر، الإسكندريّة، 1970 م.

ابن منظور، أبو الفضل، محمد بن مكرم بن علي (711 هـ)، **لسان العرب**، ط 3، دار صادر، بيروت، 1414 هـ.

نازك الملائكة:

ديوان نازك الملائكة، د / ط، دار العودة، بيروت، 1997 م.

قضايا الشعر المعاصر، ط 3، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة، 1967 م.

الناعوري، عيسى، **أدب المهجر**، ط 3، دار المعارف، 1977 م.

نجم، محمد يوسف، **فن القصة**، ط 5، دار الثقافة، بيروت، 1966 م.

الهاشمي، السيد أحمد، **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب**، تعليق: علاء الدين عطية، ط 3، مكتبة دار البيروتي، 2006 م.

الهاشمي، علوي، **فلسفة الإيقاع في الشعر العربي**، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006 م.

أبو هلال، الحسن بن عبد الله العسكري (395 هـ)، **كتاب الصّناعتين: الكتابة والشعر**، تحقيق: علي البجاوي، محمد إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1952 م.

هلال، محمد غنيمي، **النّقد الأدبي الحديث**، د / ط، دار نهضة مصر، مدينة السادس من أكتوبر، 1997 م.

الورتاني، خميس، **الإيقاع في الشّعر العربي الحديث: خليل حاوي نموذجًا**، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2005 م.

يعقوب، إميل بديع، **المُعجم المفصّل في علم العَروض والقافية وفنون الشعر**، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1991 م.

الرسائل العلمية والأبحاث المحكّمة:

أيوب، حسام محمد، **الإيقاع في شعر أحمد شوقي: دراسة أسلوبية (رسالة ماجستير)**، الجامعة الأردنية، 1998 م.

البحراوي، سيد، **التضمين في العروض والشعر العربي**، مجلة فصول، مصر، مج 7، ع 3 / 4، 1987 م.

بلعبدي، نبيلة، **البنية الإيقاعية الداخلية في قصيدتي " كيف أعملي وحيلتي " و " وحدة الغزال " لأبي مدين بن سهلة**، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية – مؤسسة كنوز، الجزائر، 2015 م.

بوسيس وسيلة، **في الشعرية البصرية: مفاهيم وتجلّيات (بحث محكم)**، مجلّة العلوم الإنسانية، ع 38، 2012 م.

توفيق، عباس، **تجربة أمين الريحاني في الشعر المنثور**، مجلة زانكو، ع 1، مج 5، 1979 م.

الجعيد، إبراهيم علي، **خصائص بناء الجملة القرآنية ودلالاتها البلاغيّة في تفسير " التحرير والتنوير " (رسالة دكتوراة)**، جامعة أم القرى، السعودية، 1999 م.

جلال الدين، نازك المازري، **خليل مطران وشعره القصصي (رسالة ماجستير)**، جامعة أم درمان الإسلاميّة، 1999 م.

أبو حمادة، عاطف، **البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش،** مجلة جامعة القدس المفتوحة للدراسات والأبحاث، ع 25، 2011م.

صالح، ميثم مهدي، **البناء القصصي في القصيدة العربية: دراسة تحليليّة في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي**، مجلة مركز دراسات الكوفة، العراق، 2011 م، ع 4.

عبد الرازق، حميده، **الشعر القصصي أو شعر الملاحم**، صحيفة دار العلوم (الإصدار الثاني)، 1939 م، س 5، ع 3.

الدغمان، محمد محمد مرسي، **شعريّة التّكرار في المعلّقات**، مجلة مركز الخدمة للاستشارات البحثية بكلية الآداب جامعة المنوفية، مصر ، 2016 م، ع 52.

ربابعة، موسى، **التكرار في الشعر الجاهلي: دراسة أسلوبيّة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، الأردن، 1990 م، مج 5، ع 1.

عمران، عبد نور داود، **البنية الإيقاعية في شعر الجواهري (رسالة دكتوراة)**، جامعة الكوفة، 2008 م.

لكرد، عبد الفتاح، **مكوّنات البنية الإيقاعية في القصيدة العربية القديمة**، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الكويت، مج 28، رسالة 280، 2008 م.

المومني، سهام علي سليمان، **ظاهرة التكرار في شعر الرثاء حتّى نهاية العصر الأموي (رسالة ماجستير)**، جامعة اليرموك، الأردن، 2009 م.

اللقاءات الصحفية والمواقع الإلكترونية:

وازن، عبده، **دفاتر محمود درويش**، لقاء صحفي، جريدة الحياة، 10 / 8/ 2008 م.

.https://www.youtube.com/watch?v=GcY65q-8ueg